EL TESORO DEL DELFÍN

CATÁLOGO RAZONADO



MUSEO NACIONAL DEL PRADO

Jarra de cristal con asas en forma de bichas (n.° 84), hacia 1580.



EL TESORO DEL DELFÍN

ALHAJAS DE FELIPE V RECIBIDAS POR HERENCIA
DE SU PADRE LUIS, GRAN DELFÍN DE FRANCIA


MUSEO NACIONAL DEL PRADO


Caja Duero

EL TESORO DEL DELFÍN

ALHAJAS DE FELIPE V RECIBIDAS POR HERENCIA DE SU PADRE LUIS, GRAN DELFÍN DE FRANCIA

LETIZIA ARBETETA MIRA

Museo Nacional del Prado



En el contexto de las grandes colecciones europeas sobresalen, tanto por su calidad como por su valor intrínseco y su belleza, las alhajas que Felipe V recibiera como herencia de su padre Luis, gran Delfín de Francia, conocidas popularmente desde su incorporación a las colecciones del Museo del Prado como el *Tesoro del Delfín*.

El catálogo razonado que ahora se presenta culmina la obra iniciada por don Diego Angulo cuando publicó en 1944 una primera aproximación a tan notable conjunto, insistiendo en que en el futuro debía acometerse su estudio integral.

Las investigaciones sobre este tema realizadas por la doctora Letizia Arbeteta, Conservadora de Museos y reconocida experta en la materia, dieron lugar a una destacada tesis doctoral que hoy, completada con más estudios comparativos, ve la luz de forma prácticamente íntegra. Esta obra rigurosa, además de proponer y defender nuevas atribuciones, aporta noticias sobre los orígenes de la colección, los gustos del príncipe y su lectura simbólica y política, además de constatar la calidad del conjunto y de los objetos individualmente considerados. Nombres ilustres como Gasparo y Ottavio Miseroni, Francesco Tortorino, cumbres en el arte de la talla en cristal milanesa, se une a los grandes plateros franceses que crearon los desaparecidos esplendores de Versalles, autores todos, además de otros muchos, de piezas de capital importancia para la historia del coleccionismo europeo y la historia del Arte de Francia.

La presente publicación cuya edición inició mi antecesor don Fernando Checa, ve la luz gracias al generoso patrocinio de Caja Duero, a cuyo presidente don Sebastián Battaner quisiera manifestar nuestro profundo agradecimiento, y compartir con él la satisfacción de reivindicar científicamente uno de los conjuntos más sobresalientes que atesora nuestra pinacoteca.

Miguel Zugaza Miranda
Director del Museo Nacional del Prado

El Museo del Prado, selecto donde los haya, acoge una muestra corta pero de indudable calidad de lo que se denomina las Artes Decorativas, destacando el conjunto del *Tesoro del Delfín*. Vasos realizados en piedras diversas, algunas de gran precio, guarnecidos como joyas, auténticas rarezas, de costo tan elevado que sólo magnates y príncipes podían poseerlas, labrados con arte, a veces inimitable y con la precisión y belleza de la obra de arte en pequeño formato.

Tan notable conjunto será a partir de ahora mejor conocido por el gran público, al disponer de un catálogo razonado íntegro de una colección que incluye así mismo, aquello que hoy falta.

El resultado de este extenso trabajo relaciona la colección del Prado con las más importantes colecciones europeas, especialmente la que poseyó Luis XIV de Francia, padre del gran Delfín Luis, quien también reunió una extensa colección de la que el núcleo madrileño es una parte selecta.

Para Caja Duero ha sido una oportunidad excepcional la colaboración con el Museo Nacional del Prado, cumpliendo con esta obra que hoy ve la luz, su objetivo de apoyar la investigación y la difusión del patrimonio histórico español, y de divulgar, con el rigor que un trabajo como el realizado por la Dra. Letizia Arbeteta requiere, los fondos de nuestras instituciones.

Este tesoro, por su belleza, seduce a los visitantes del Museo Nacional del Prado al igual que a las más bellas obras pictóricas, por lo que no dudamos que este catálogo aportará nuevos datos que permitan disfrutar aún más a aquellos que contemplan las bellas y menos conocidas piezas del *Tesoro del Delfín*.

Caja Duero

SUMARIO

INTRODUCCIÓN

Desde 1839 se custodia en el Museo del Prado un conjunto de alhajas que Felipe V de España recibió como herencia de su padre Luis, llamado *Monseigneur*, gran Delfín de Francia e hijo de Luis XIV.

Por supuesto, no son estas alhajas la primera colección de vasos ricos, labrados en cristal de roca y piedras duras diversas, existentes en suelo español. Desde que se registra la memoria del hombre, las piedras de bellos matices han llamado la atención de las gentes, siendo pronto acaparadas por comerciantes y poderosos.

Su posesión, a la par que profiláctica, fue, a lo largo de la historia, símbolo de estatus y prestigio social. La lejanía de los yacimientos, las difíciles condiciones de extracción y lo laborioso de su tratamiento las convirtieron en objetos de lujo, asequibles únicamente para aquellos que podían costear su proceso. A medida que los objetos elaborados con estos materiales eran mayores en tamaño y perfección, se convertían en auténticas rarezas. Muchos de ellos aún continúan envueltos en leyendas y han llegado a constituir, por sí mismos, símbolos de diferentes culturas. Baste recordar la supuesta existencia de la *Mesa de Salomón*, realizada en una sola esmeralda[1], que recogían los primeros historiadores musulmanes de la península, así como el *Cántaro de aljófar*, vaso realizado con perlas, [...] *que fue tomado de la Casa Santa de Iherusalen quando la entro Nabucodonosor* [...][2], el *Santo Grial* de Valencia, el *Cuenco Imperial* de Viena, obra de Flavio Aristo, vinculado a la Casa de Austria desde 1564 y considerado el objeto más valioso de su tesoro, pues se creía relacionado con Jesús; el denominado *Ajedrez de Carlomagno*, o lo que resta de la colección de Luis XIV, expuesta en la Galería de Apolo del Museo del Louvre.

Como ejemplo de la fascinación que puede producir un mineral hermoso, de limpias tonalidades y sin referencias conocidas, tenemos la *Losa de Mérida*, también hallada por los musulmanes y procedente del botín del Templo de Jerusalén, que, según la leyenda, producía una claridad tal que se podía leer a su vera, en plena noche[3]. Siglos más tarde, piedras como la denominada plasma de esmeralda seguirán rodeadas de misterio sobre su naturaleza y procedencia. A medida que aumenta el precio y la rareza, las historias se multiplican, llegando a formar parte consustancial del objeto, como sucede en el caso de los diamantes y gemas famosas.

La asociación de las gemas y piedras duras con el mundo de lo fabuloso ha continuado presente en todas las naciones europeas, y no se puede abordar el estudio de las obras realizadas con estos materiales sin tener en cuenta este factor.

Ello explica el interés en la reutilización de las piezas, las extrañas formas que, a veces, presentan los vasos realizados con varias piezas de piedra de diferente procedencia, y las alteraciones volumétricas y estilísticas que sufren continuamente.

Es curioso constatar que tales combinaciones se encuentran preferentemente en objetos labrados con piedras de color, mientras que el cuarzo hialino, incoloro, conocido generalmente como cristal de roca, ha generado industrias de producción integral, que diseñan en su totalidad el objeto y lo realizan a partir de un bloque amorfo de mineral. Esto, lógicamente, torna más fácil el estudio de tales piezas y permite su adscripción a determinados talleres, mientras que, en el primer caso, es muy arriesgado determinar procedencia y más aún, posibles autorías.

Tampoco puede abordarse el estudio de estos objetos sin mencionar colecciones similares, aunque sea para comprender una historia común que se repite en todos los países europeos.

En España existen tesoros, la mayoría eclesiásticos, como el de San Isidoro de León o el muy mermado de la catedral de Toledo, que demuestran la antigüedad de la presencia de labores en piedras duras en la península, leyendas aparte. Al tiempo que los reyes franceses, los monarcas españoles de los diversos reinos y, posteriormente los Reyes Católicos y sus sucesores, acumularon riquísimos conjuntos, muy semejantes en sus descripciones a los que poseían los monarcas galos. Basta, para comprobarlo, hojear los inventarios de Isabel I de Castilla, su hija Juana y sus antecesores Enrique IV y Juan II. Incluso el denominado *Tesoro de los Reyes Viejos de Castilla*, al ser revisado, revela la existencia de vasos de *viril*, esto es, cristal de roca o cristal *helado*, al tiempo que se citan jaspes y ágatas, la mayoría obras antiguas, al igual que algunas que aún se encuentran entre los bienes del gran Delfín existentes en el Prado.

Alfonso X, monarca de inquietudes humanísticas, dedicó una extensa obra, su *Lapidario*, a evocar el valor inmaterial de las piedras, sus poderes y virtudes. Quizás tuviera una colección de las diversas variedades de éstas para poder comprobar sus teorías[4].

Cuando Diego Angulo, en su catálogo sobre el conjunto del Prado, mencionaba los vasos que poseyó Felipe II, no lo hacía, entendemos, con el fin de presentar paralelos concretos de vasos determinados, sino como comparación de toda una colección, contrapuesta a otra, ya que el gran historiador del arte era consciente de que lo que él denominaba *Alhajas del Delfín*, poseía, como tal conjunto, vida propia e independiente de los objetos que lo componen, al igual que las *Wunderkammers* o cámaras de maravillas existieron como entidades por sí mismas, distintas a los elementos aislados que las conformaban.

Desde esta óptica, parece claro que el estudio de la colección del Prado, denominado popularmente *Tesoro del Delfín*, ha de ser acometido a la vez de manera individual y como conjunto, desde la óptica de la historia del arte y de coleccionismo franceses, pero también integrado en la historia del arte español. Si hemos elegido

denominar este catálogo con el nombre popular de la colección, es porque, además de constituir una acumulación principesca de objetos preciosos, el *Tesoro del Delfín* pudo haber tenido el valor de tesoro dinástico, símbolo del prestigio de los Borbones franceses, idea en la que insistiremos a lo largo de este trabajo.

Si bien impresiona leer el inventario realizado a la muerte de Felipe II, o la dotación mobiliaria de El Escorial, casi nada ha llegado hasta nosotros, o mejor dicho, se desconoce la mayor parte de lo que pueda haber sobrevivido hasta nuestros días en diferentes lugares, pues no abundan los estudios sobre las piedras duras existentes en España, y los ejemplares conocidos han sido ocasionalmente descritos, pero no estudiados, con escasas excepciones.

Por ello, un conjunto como el del Prado, único en España, pese al número y calidad de los mencionados y de otros muchos, sirve de testimonio para reconstruir el aspecto que pudieron tener aquellos tesoros que poseyeron nuestros magnates y grandes coleccionistas, de los que tan contados ejemplares quedan, dispersos en su mayoría. Sin ir más lejos, al analizar la colección del Delfín se comprueba que algunos de estos objetos provienen de colecciones de monarcas relacionados con la historia de España, como el plato de cristal con un águila grabada que poseyó Carlos I (n.º 115A), o el denominado *Vaso de la Montería* que pudo tener Felipe II en sus colecciones (n.º 103), objeto que, en todo caso, se relaciona con otras obras decoradas con escenas alegóricas a la Monarquía Hispánica. Parece ser que tal origen es casual, pero resulta indicativo que, al estudiar la historia de cualquier vaso de este tipo, las grandes colecciones europeas aparecen entrelazadas unas con otras.

En definitiva, aunque reunido por el heredero francés, el *Tesoro del Delfín* está formado por vasos de diversas procedencias y, en cuanto a los vasos realizados en los talleres milaneses —la mayoría de los de cristal de roca— no debe olvidarse que, precisamente los Austrias españoles fueron duques de Milán, por lo que, en términos histórico-políticos, deben considerarse como producciones españolas, algo que se suele olvidar, especialmente en relación con lugares como Nápoles, lo que implica especiales relaciones productivas, comerciales y normativas.

De hecho, las grandes sagas de artistas milaneses trabajaron para diferentes miembros de la familia Habsburgo: Jacopo da Trezzo, llamado *Jacometrezo*, el lapidario preferido de Felipe II, llegado a Madrid en 1555; Gasparo, Girolamo y Giulio Miseroni, también al servicio del Rey Prudente, especialista el último en la talla del diamante, y el primero autor probable de varios vasos del Tesoro. Los Miseroni son ejemplo de una familia de artistas viajeros, dispersos por las cortes europeas, especialmente Viena, Praga y Madrid; Ottavio y su hijo Dionisio destacaron en Praga al servicio de Rodolfo II, artífices, junto con pintores y plateros, del esplendor de su corte. Ottavio y su taller habrían realizado parte de las alhajas que reuniera el heredero francés expuestas en Madrid. Todos estos artistas estuvieron pues, vinculados a la corona española y su entorno.

En cuanto a los aspectos específicos del *Tesoro del Delfín*, cabe destacar su condición de herencia del primer rey Borbón español. Sin embargo, pese a su importancia como símbolo de la implantación de la nueva dinastía en España, estas alhajas fueron prácticamente ignoradas por la sociedad española hasta su cesión, en 1776, al Real Gabinete de Historia Natural.

No han contado tan bellos objetos con estudios monográficos hasta entrado el siglo XX, y éstos se basan únicamente en los ejemplares supervivientes[5] del saqueo de 1813 y de un robo sistemático en 1918, que es la causa de que casi todos los vasos que hoy vemos aparezcan mutilados.

El más importante de estos estudios, obra publicada por Diego Angulo Íñiguez en 1944[6], es, según éste, una guía que se redacta en avanzada a la espera de realizar un estudio posterior y definitivo de los vasos.

Como indica el propio autor, en aquellos momentos faltaba la bibliografía indispensable y el estudio de la platería y la talla de piedras duras en Europa estaba en una fase embrionaria, por lo que de la mayoría de los vasos apenas se esboza una descripción. Por tanto, se carecía de un catálogo razonado hasta 1999, fecha de presentación de la tesis doctoral que sirve de base al presente catálogo.

Mientras, el estudio de los vasos ricos en Europa, asociado a la historia del coleccionismo, multiplicaba la bibliografía que era menester unificar y analizar críticamente. Las colecciones similares han sido objeto de atención creciente en toda Europa, y algunos estudios, especialmente franceses, incluían referencias al conjunto del Prado, bibliografía que no se recoge en la reedición de Angulo de 1989, que cita algunas obras contemporáneas de carácter general.

Por su parte, la bibliografía internacional suele ignorar las aportaciones españolas posteriores a Angulo[7], sobradamente difundidas, entre las que se encuentran las de Cruz Valdovinos y las propias[8], lo que ha dado como resultado algunas investigaciones en paralelo, sobre temas ya tratados en España, temas que, en algunos casos, han sido publicados simultáneamente o con escasa antelación.

Otro de los problemas que es preciso considerar al acometer un estudio de esta naturaleza es el de la procedencia de los objetos y la interrelación de las colecciones entre sí, con ventas, adquisiciones, presentes, almonedas y otras circunstancias. Esta movilidad complica enormemente la búsqueda de los orígenes de cada objeto, ya que, al lado de las piezas más venerables e importantes —artística e históricamente— de cada colección, se van acumulando las creaciones contemporáneas que, aunque pueden ser regalos de diversos personajes, también se ofrecen directamente por los mercaderes o se adquieren en las diversas almonedas.

En Francia se cuenta, desde el siglo XIX con obras de referencia y consulta, algunas de gran importancia. El marqués de Laborde publicó en 1880 *Les comptes des Bâtiments du Roi*, comprendiendo los años 1528-1571, cuyo examen revela una doble vía de dispersión-adquisición: de un lado, Francisco I obsequia algunos objetos a su

hija, que aparecerán posteriormente entre los bienes de la Casa de Navarra, mientras que adquiere diversos trabajos a plateros, lapidarios y joyeros.

Daniel Alcouffe, conservador jefe del Departamento de Artes Decorativas del Louvre e investigador, junto con Verlet, de este tipo de objetos[9], cita algunos: Jehan Crispín, joyero; Renault Danet, platero; Jehan Grain, joyero; Allart Ploymmyer, joyero y lapidario, así como el italiano Guillaume Hauctemer, el mercader milanés Jehan Ambroise Cassul, establecido en París, el mercader-orfebre parisino Guillaume Hérondelle y George Vezeler, mercader y platero de Amberes.

Entre los estudios más destacables acerca de las gemas y piedras duras de la colección real francesa, Pierre Verlet publicó en 1949 un nuevo estudio sobre sus inventarios, en el que localiza algunas piezas en la catedral de Reims y el tesoro de la Orden del Espíritu Santo, procedentes de donaciones reales, así como un objeto que siempre ha estado en la colección de la Corona, y que puede contemplarse hoy en el Louvre, que es el tablero de ajedrez en cristal de roca, con guarniciones de madera y metal esmaltado.

En Viena y Florencia se identifican también piezas descritas en los inventarios franceses, donaciones y regalos que recorren las cortes de Europa. Un estudio de Piacenti-Aschengreen[10] demuestra que el cofre de cristal de roca atribuido a Valerio Belli, proviene de la Casa real francesa, posiblemente obsequio de Clemente VII a Francisco I. Pero a causa de la movilidad, ya descrita, de este tipo de colecciones, las gemas Valois se dispersaron y poco o nada —a pesar de estos ejemplos— tienen que ver con las colecciones de Luis XIV y su hijo, el Delfín de Francia.

Puesto que ambas colecciones se gestaron bajo el mismo techo, insistimos en que no se debe olvidar el parentesco que une el conjunto del Prado con el expuesto en el Museo del Louvre, tanto por la similitud de gustos entre el Delfín Luis y su padre el Rey Sol, como por el hecho, más concreto, del intercambio de piezas que tuvieron, la nómina de plateros que trabajaron para ambos, y los objetos que proceden de la colección del Delfín, adquiridos por Luis XIV a la muerte de éste.

Otro aspecto de la investigación afecta a la relación de las colecciones francesas con la producción europea de piedras duras, especialmente la milanesa, a partir del siglo XVI. A este respecto son imprescindibles la bibliografía alemana e italiana sobre el tema, especialmente los trabajos de Kris y, más recientemente, los de Bukovinská y Distelberger, centrados en la familia Miseroni, que ubican, tanto la producción del foco inicial (Milán), como la dispersión de las grandes familias de tallistas y su producción en las cortes europeas.

En sus obras aparecen diversas atribuciones que afectan a los vasos del Prado, lo que asimismo se recoge en este trabajo, incluidas las nuevas atribuciones.

Por su parte, Piacenti-Aschengreen, Catena y Tuena nos proporcionan datos de las colecciones italianas, especialmente florentinas. Bimbenet-Privat estudia la platería del Renacimiento y el Barroco francés, así como las obras de características similares relacionadas con determinados talleres, relacionados con algunos vasos madrileños.

Hayward estudia el manierismo europeo, y especial atención se dispensa, asimismo por Bukovinská y Distelberger, a la producción en la corte de Rodolfo II, quien gustaba de novedades formales, alquimias y virtudes ocultas de las gemas. Fleischauer y otros autores recogen noticias de artistas centroeuropeos en focos como Nuremberg o Augsburgo.

Basta hojear la bibliografía aportada para comprobar la existencia de una pléyade de interesados en los distintos aspectos de estas bellas labores, incluido el estudio de talleres más alejados de la escena europea: Persia, China, la India mogol, Turquía.

Con independencia de esto, las colecciones de gemas son catalogadas por sus conservadores. Así, la del Kunsthistorisches Museum de Viena, la Schatzkammer der Residenz, en Munich, la colección del castillo de Rosemborg en Dinamarca, la del Museo degli Argenti en Florencia, la misma del Louvre y muchas otras, algunas menores en número pero no en interés, constituyen un precioso muestrario de paralelos y símiles en los que argumentar las conclusiones.

El resultado de todos estos estudios es cada vez más fructífero pues, hasta hace pocos años, era prácticamente imposible adscribir a talleres y autores concretos las familias estilísticas que se habían identificado en una segunda fase de la investigación.

La producción de los talleres milaneses, muy nutrida, copiaba los modelos de las firmas más reputadas y seguía las modas que el capricho o la invención trazaban, por lo que es muy difícil adscribir una autoría basándose en un examen estilístico, sin que medien razones más concretas. El estudio de la procedencia y naturaleza de las piedras puede ser una de ellas. Sirva de ejemplo el que realizó Alcouffe, junto con Level y Schubnel, para la Asociación Francesa de Gemología, sobre la materia denominada plasma de esmeralda (*prime d'emeraude)*, de la que existen algunos vasos en la colección del Prado, trabajo del que más adelante se tratará en extensión.

En definitiva, en estas fechas encontramos bibliografía en la que aparecen, agrupados en familias estilísticas, talleres y atribuciones, la mayoría de los vasos milaneses de cristal de roca y gran parte de los de piedras duras, si bien no existe unanimidad de criterio en las atribuciones.

La producción de Praga, así como la de Augsburgo, cuentan con diversos estudios, mientras que la información acerca de las monturas florentinas, las de la escuela de París, las diversas filigranas y labores islámicas se enriquece con cada vez más datos. Disminuye la atribución a las figuras solitarias, prefiriendo talleres capitales —las adscripciones se realizan cada vez con mayor prudencia— y aparecen nombres de artistas escasamente conocidos como artífices de ciertos objetos menos destacados.

Por su parte, las investigaciones biográficas, históricas y jurídicas, así como el estudio sistemático de la documentación de las casas

reales y nobiliarias, han proporcionado noticias nuevas sobre la circulación de estos objetos preciosos en la Europa moderna: embajadas, bodas, visitas y regalos oficiales, relaciones familiares y compromisos diversos justifican su dispersión, encontrándose en los lugares más insospechados.

Dentro de esta perspectiva, el objetivo principal de esta obra se centra en las piezas de vajilla rica recibidas por Felipe V como herencia de su padre, excluyendo otro tipo de bienes.

Para saber en qué consiste realmente el *Tesoro del Delfín*, se ha realizado la reconstrucción íntegra del conjunto inicial, localizando en los inventarios que hoy son conocidos las descripciones correspondientes a cada uno de los objetos que componen dicha colección, lo que ha permitido, por vez primera, tener noticia de aquellos desaparecidos tras el saqueo de 1813, hasta la fecha desconocidos, pudiendo, de esta manera, conjeturar su aspecto, y, en algunos casos, sus posibles autores. Por tanto, se incluyen en el catálogo comentarios acerca de los vasos desaparecidos, muchos de los cuales se presume que no han sido destruidos, sino que se hallan en paradero desconocido. Caso de ser así, esperamos que estas noticias, en el futuro, puedan facilitar su localización.

Se han identificado prácticamente todos los vasos traídos a España entre el conjunto de la colección del Delfín en Versalles, completando las tablas que realizara Angulo (que no conoció este catálogo) y las de Verlet, publicadas en 1963 y también incompletas sobre el capítulo llamado «de las ágatas».

Una serie de paralelos existentes en otras colecciones han permitido ubicar cada objeto en la producción de los talleres correspondientes, especialmente centroeuropeos. A tal efecto se han sistematizado los principales estudios existentes sobre el tema, dotando a cada pieza de la correspondiente bibliografía específica. Especial insistencia se ha realizado entre las colecciones del Delfín y su padre Luis XIV, conservada ésta en su mayoría en el Museo del Louvre, lo que ha permitido verificar los puntos de contacto técnicos y estilísticos de ambas colecciones, señalando intercambios, descargos de los bienes de la corona francesa a favor del Delfín, regalos y otras circunstancias, como la posible existencia de fuentes de adquisición comunes. Todo ello ha sido posible gracias a la generosidad científica de Daniel Alcouffe, a quien se dedica este trabajo en prueba de gratitud.

Para situar al lector en la perspectiva histórica del momento en que se forma la colección, se incluye una breve introducción histórica que, sin ser propiamente un estudio, pretende evocar las principales circunstancias que rodearon la llegada del conjunto a España y sus posteriores avatares. Estas breves pinceladas sirven de pórtico al estudio general de la colección donde se realiza un resumen del catálogo razonado que constituye la segunda parte de este trabajo y se proporcionan aquellos datos complementarios que sobrecargarían excesivamente la extensión de los comentarios. Por tanto, el estudio general debe ser consultado como complemento a cada comentario.

En el análisis de la colección se incluye la trascripción de las principales fuentes de documentación y, además de los tradicionales análisis estilísticos y de crítica comparativa, se ha otorgado un especial protagonismo a los minerales en los que están realizados los vasos, así como a los talleres de su labra, tema que apenas se había tratado, si exceptuamos la síntesis que Angulo realizó en su estudio previo, basada posiblemente en la obra de Kris, pero no aplicada a los objetos concretos de las alhajas, pues este autor se atuvo a las descripciones que en 1839 realizara la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales. El estudio gemológico realizado en 1989 para la nueva edición del catálogo de Angulo se revela excesivamente somero e inexacto en ocasiones, como veremos.

Los vasos son agrupados en distintos apartados, que se combinan entre sí atendiendo a sus aspectos morfológicos, estilísticos o técnicos, según la datación o posible procedencia, tanto de sus componentes pétreos como de las monturas y guarniciones realizadas en metal, con o sin adición de esmaltes y gemas diversas.

Especial atención merecen las piezas de cristal de roca, producción masiva de los talleres ubicados en la ciudad de Milán. La relación entre éstos fue tan estrecha que aún resulta difícil separar la producción de cada uno. En nuestro estudio, especialmente en el catálogo razonado, se realizan una serie de propuestas que esperamos sirvan de base para posteriores atribuciones. En algunos casos creemos aportar datos suficientes para una atribución definitiva. En varias ocasiones, al incorporar aportaciones actuales al tema, hemos podido confirmar datos que ya expusimos y defendimos en 1998 y 1999, como es el caso de la autoría del denominado por Angulo *Vaso de la Montería*, del que consignamos el parecido de su descripción con otro trabajo en cristal. En cuanto a la autoría, desde los años treinta del siglo XX, Kris lo consideraba obra de Francisco Tortorino, si bien advertimos que la misma mano había realizado una columna de cristal con la Victoria, conservada en el Museo degli Argenti, a la que dicho autor denominaba Maestro del Pedestal de la Victoria. El mismo año, Paola Venturelli atribuía definitivamente ambas obras a Tortorino, al tiempo que deducía su posible pertenencia a Felipe II.

Las marcas de platería aparecen únicamente sobre labores en plata de finales del siglo XVII realizadas en París, de las que Angulo, Verlet, Alcouffe, Valdovinos y Bimbenet-Privat han formulado diversas propuestas, que se recogieron juntas por vez primera en el momento de lectura de nuestra tesis doctoral. Para el resto de las labores, no marcadas, se proponen grupos estilísticos, dotándolos de fechas y candidatos a su autoría.

No se olvida el análisis de los aspectos decorativos, tanto de las series ornamentales como de los distintos temas historiados, con sus fuentes y su bibliografía, ordenados cronológicamente, al compás de la evolución de la estética europea.

Un último apartado analiza el conjunto de los estuches de las alhajas, con sus características principales, su correspondencia

con las piezas y los datos que se pueden obtener a través de su estudio.

La segunda parte del trabajo, como ya se ha explicado, comprende el catálogo razonado del conjunto íntegro arribado a España y recibido por el primer rey Borbón como herencia de su padre. Los vasos reflejados en el primer inventario español conocido, el de 1735, y el realizado a la muerte de Felipe V, en 1746, comprenden ciento treinta y cinco descripciones, varias de ellas con más de un objeto, lo que hace un total de ciento setenta y una piezas. Si tenemos en cuenta que el trabajo más difundido sobre el *Tesoro del Delfín,* el catálogo de Angulo, arriba citado, sólo recoge ciento veinte piezas, y que los n.os 41, 50, 51, 52, 89 y 117 corresponden a restos de vasos desaparecidos, el catálogo que se presenta supone un incremento de cincuenta y siete piezas estudiadas por vez primera.

Finaliza el estudio con la relación de bibliografía y documentación consultada, que se ha restringido a aquellas obras que guardan parentesco estrecho con el tema tratado.

Como cierre de esta introducción, agradecemos a José Manuel Cruz Valdovinos su valiosa ayuda a lo largo de varios años, como director de la tesis doctoral en la que se basa este trabajo, tesis que calificaron significados especialisas, como Carmen Heredia, Yayoi Kawamura, Fernando Checa Cremades y Rafael Sánchez-Lafuente, bajo la presidencia de Francisco Portela Sandoval.

No menos importante ha sido el apoyo recibido de Daniel Alcouffe, conservador jefe del Departamento de Artes Decorativas del Museo del Louvre, a quien, como queda dicho, dedicamos este trabajo y que, en los días en que esta obra se imprime, publica el catálogo razonado de la magnífica colección del Louvre. Michele Bimbenet-Privat nos ofreció en 1998 datos inéditos, fundamentales para el estudio de las piezas de platería, lo que queda recogido en su lugar y que desde aquí agradecemos. Lo mismo cabe decir de Fernando A. Martín, conservador de la colección de plata de Patrimonio Nacional, gracias al que descubrimos la existencia del inventario de 1734 en el Archivo General de Palacio, a cuyos responsables y equipo agradecemos sus atenciones, al mismo tiempo que al personal facultativo del Archivo Histórico Nacional y a la dirección del Archivo del Museo de Ciencias Naturales. No olvidamos tampoco a Matías Díaz Padrón, jefe del Departamento de Pintura Flamenca del Museo del Prado, quien nos mostró las referencias iconográficas del *Vaso de la Montería*; a los sucesivos directores del Museo del Prado, desde 1991 hasta el presente; a Miguel Ángel Elvira, entonces conservador del Departamento de Escultura y Artes Decorativas del Prado, por su paciencia y disponibilidad, a Paz Navarro por su información acerca de la última restauración de los vasos; a Manuela Mena, en aquel entonces subdirectora del Prado, por sugerir el tema de la tesis doctoral en 1991; a José Gabriel Moya, Ángela García Blanco y al equipo del Museo Nacional de Artes Decorativas, así como al Museo de las Artes Decorativas de París. También al personal de los departamentos de Arte Medieval, Artes Decorativas y Documentación del Museo Arqueológico Nacional con sus responsables a la cabeza; asimismo, agradecemos la valiosa ayuda de Rudolf Distelberger, director de la Kunstkammer del Kunsthistorisches Museum de Viena, quien nos participó sus nuevas opiniones acerca de la obra de los Miseroni en Milán y Praga, haciéndonos llegar sus publicaciones más recientes y el trabajo de Paola Venturelli sobre los vasos mencionados más arriba; a Thierry Crèpin-Leblond, conservador del Musée National de la Renaissance en Écouen, por sus datos acerca de la cerámica de Saint-Porchaire; a Jorgen Hein, conservador de la colección real de Dinamarca en Rosemborg; al investigador Stéphane Castelluccio, por darnos a conocer sus publicaciones, complementarias en muchos aspectos del estudio introductorio; a Carlo Gaspari, de la Universidad de Nápoles, por su opinión acerca del *Jarro de sardónice*, a Magdalena Piwocka, por quien supimos de la existencia en Polonia de publicaciones acerca de labores turcas, persas e indias, y a tantas otras personas que, con sus indicaciones y sugerencias nos han orientado en esta tarea.

Finalmente, hacemos constar nuestro agradecimiento a Leticia Azcue Brea, gerente del Museo Nacional del Prado, por su interés en que esta obra fuera publicada, sin olvidar a Maira Herrero, quien tornó fácil lo difícil. Y, finalmente, sirva de homenaje a don Diego Angulo Íñiguez, quien hizo resucitar en todos nosotros la pasión por tan excepcionales objetos como son las alhajas.

LAS COLECCIONES REALES: LUIS XIV Y SU HIJO

Luis XIV coleccionista

Los antepasados franceses de Luis el gran Delfín gozaron de su misma pasión por las gemas. No sólo gustaban de los cristales de roca, severos en su monocromía, sino que se decantaban por las infinitas variaciones de las ágatas, de los jaspes, los cuarzos, el tacto oleoso de los jades, vasos ornados de ricas labores en oro cincelado, esmaltado, enriquecido con engastes, pedrería y perlas, sobrepuestos, camafeos y pequeñas esculturas, todo ello parte del dominio de la imaginación, y alguna vez —no siempre— con lecturas simbólicas.

El prestigio, la rareza y la aureola de poderes sobrenaturales que, desde la Antigüedad, ostentaban las piedras duras, las convirtieron en precioso objeto de coleccionismo, especialmente los vasos de gran formato cuyo precio superaba al del oro. Estos extraordinarios objetos, por su extrema singularidad habían de modificar los espacios donde se exhibían. De los viejos guardajoyas medievales, ubicados en los gruesos muros de las torres o en húmedos sótanos, de los que salían para mostrarse en mesas y aparadores, fueron pasando a gabinetes de maravillas y salas donde aparecían permanentemente expuestos, y acabaron sirviendo de pretexto para la decoración de las salas que los albergaban.

A la muerte del cardenal Mazarino en 1661, Luis XIV adquirió la práctica totalidad de su colección, salvo algunos —pocos— vasos, entre ellos una arqueta recubierta de camafeos, que pasó muy posteriormente a la colección del Delfín. Partiendo de este núcleo inicial, el Guardamuebles fue organizando sus tesoros en los gabinetes del Louvre, y en un gran armario de las Tullerías. La excelente colección del cardenal, estudiada exhaustivamente por Patrick Michel, incluía además, pintura, escultura y mobiliario, con piezas de gran importancia[11]. Con todo, es de suponer que, para Luis XIV, la posesión de los bienes de Mazarino iba más allá que la simple adquisición de objetos bellos o singulares, pues el hecho de haber pertenecido al ilustre cardenal les otorgaba una connotación de continuidad político-ideológica.

En cuanto a los vasos, ya en Versalles, se fueron colocando en la galería Mignard y salones adyacentes, e incluso, en el Gabinete del Consejo. Cuando ya se han dispersado los vasos, llaman la atención al visitante de Versalles las pinturas, espejos y consolas de los diversos gabinetes y salones: *Cabinets des Bijous, des Agathes, des Coquilles, des Raretés*, o la Pequeña Galería, que también se conocía como Galería de las Alhajas.

Luis XIV era un político nato y casi todas sus acciones y gestos no carecían de significado. Posiblemente, aprendió del propio cardenal Mazarino cómo utilizar políticamente una colección como la que el prelado poseía, testimonio de esplendor y opulencia, que no dudó en adquirir el rey. Además, Luis XIV estaba obsesionado por desposeer a los Habsburgo de la primacía europea. La reunión de ciertos objetos como signos de poder pudo devenir cuestión de Estado, y la adquisición de vasos ricos tan significativos como la copa que poseyó Rodolfo II, grabada con su anagrama y hoy expuesta en el Louvre, no podía deberse únicamente a motivos estéticos.

En el propio palacio de Versalles, decorado programáticamente, si se observa el techo pintado por Houasse para el llamado Salón de la Abundancia, figuran representados en una composición alegórica al nombre de la sala, los vasos de piedras duras de la colección del rey, como objetos de gran estima[12]. Veneras de ónice, vasos aovados, quemadores de plata dorada; algunos ejemplares de gran tamaño, decorados con gallones; otros reconocibles por sus asas de bichas en consola o los gallones helicoidales, los pies de balaustre, cuerpos ondeados o en forma de venera, asas serpentiformes y otros detalles que nos hablan de vasos reales, no de modelos imaginarios, pues la realidad de los objetos, expuestos físicamente, habría de testimoniar la exquisitez, la opulencia y la magnificencia del rey, al tiempo que la continuidad histórica. Estos objetos, en una fácil lectura, alcanzaban un coste material tan alto que, de hecho, estaban reservados a unos cuantos elegidos.

Luis XIV no escatimaba esfuerzos para reunir su colección, que llegaban hasta el punto de enviar corresponsales, como Galand, célebre por haber traducido al francés *Las mil y una noches*, a los lugares donde era posible adquirir ciertas piezas, que buscaba para el rey, como medallas antiguas, ágatas y otras rarezas.

Otras veces, acudía directamente a la nobleza, como demuestran las adquisiciones realizadas en 1685 al barón de Moissac y al barón Philippe de Schönborn. Ese mismo año le era ofrecido el Tesoro de Chilperico por el elector de Maguncia.

Diversos proveedores ofrecían mercancías provenientes de distintos puntos, como los vasos de los talleres de Augsburgo, Praga o Nuremberg, o las piezas antiguas venidas de Constantinopla, lugar desde donde se enviaban también jades de Medio y Extremo Oriente, de moda hacia finales del siglo XVII.

Similar a los modernos sistemas de venta sobre catálogo, los vasos se dibujaban, y se acompañaba un breve texto con sus características y precio cuando no podían ser examinados directamente. Esto resultaba sumamente útil para adquirir objetos en lugares alejados. Aún se conservan en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de París algunos dibujos, entre los papeles de Robert de Cotte, donde se consigna el precio y, a veces, la procedencia[13].

Dos piezas célebres, el llamado *Espejo de María de Médicis* y el *Candelero de María de Médicis*, fueron adquiridas para el rey a un importante mercader, Charles Le Brun, en 1684. Éste, posiblemente, sería el mismo que surtía al Guardamueble de diversas clases de



Hyacinthe Rigaud, *Luis XIV*, 1701, Museo Nacional del Prado, Madrid.



Charles y Henri Beaubrun, *María Teresa de Austria, reina de Francia, y el Gran Delfín*, Museo Nacional del Prado, Madrid.

tejidos procedentes de países lejanos. Otros personajes, como Colbert o Gédéon Berbier du Metz, organizan la formación de la colección real.

Algunas fuentes documentales, como *Les Menus-Plaisirs, le Journal du Garde-Meuble, y les Comptes des Bâtiments du Roi*, proporcionan diferentes datos, recogidos por Verlet[14].

Varios de los proveedores del rey comerciaban con el exterior, como Silvestre Bosc, mercader de joyas, quien trata con Hamburgo y Constantinopla, además de todo Oriente. Otro de los grandes proveedores del rey, Álvarez, era judío sefardí establecido en Lisboa. Además de vasos, vendía diamantes, mármoles italianos y tejidos de Oriente. Como vemos, Álvarez se dedica también a la mercería, y, posiblemente son esos contactos exóticos del comercio textil los que se aprovechan para tender una auténtica red de «agentes» que buscan medallas y curiosidades diversas, incluidos los vasos, como es el caso de Dalencé, quien envía desde Hamburgo y Holanda vasos para el rey, y posiblemente, también para su hijo, como veremos más adelante.

Las relaciones diplomáticas de Luis XIV fueron especialmente cuidadas con los países no europeos. Los regalos de embajada tenían la doble función de agradar al príncipe y servir de heraldos de la técnica o las artes de cada país.

Son muy numerosos e interesantes para nuestro objetivo los presentes que Phrai-Narai, rey de Siam, entregó, a través de sus embajadores, al monarca francés y su hijo, entre los que se encuentran gran número de porcelanas chinas, cuernos de rinoceronte profusamente esculpidos, vasos de jade y otras piedras de las que aún se pueden rastrear algunas en París y Madrid. Hubo dos embajadas que, previamente, se hicieron asesorar por personajes próximos a la corte, como el abad de Choisy, no sin discusiones, según reconoce el interesado en sus memorias, pues parece que no todos apreciaban el valor artístico de los objetos exóticos que se habían elegido, especialmente jades, pequeño mobiliario de laca japonesa, biombos y vasos labrados o guarnecidos en oro. Se llegó incluso, a menospreciar su valor material, como sucedió con el marqués de Sourches y el señor de Louvois[15].

Consta que el rey correspondió con vasos de cristal de roca adquiridos a un tal Fouquet, del que madame de Montespan era también cliente. La Montespan adquirió diversas piezas entre las que se encuentran regalos para el rey y el Delfín, relacionados éstos en un inventario del que hablaremos más adelante.

Otra forma de incrementar la colección eran las almonedas realizadas al fallecer personajes de alto rango, con poder adquisitivo suficiente para poseer una colección de vasos ricos, como ya se ha visto en el caso de Mazarino, al que se suman la colección del duque de Guisa, o la de mademoiselle de Guisa, fallecida en 1688, de cuya colección ha identificado Alcouffe alguna pieza. Más raras son las liquidaciones de los talleres especializados en este tipo de objetos, pero también se da algún caso, como el de los herederos de Giovanni Battista Metellino, quienes vendieron las existencias del taller a clientes como Luis XIV, el Delfín o el rey de Polonia.

Aunque las piedras venían ensambladas formando copas, jarros, fuentes y otros tipos de vajilla, lo normal es que se complementaran con guarniciones de metales preciosos, algunas realizadas en origen, otras reformadas o añadidas por plateros contemporáneos. Si se rompían o pasaban de moda, los vasos se desmontaban, combinando a veces unos con otros, y se les dotaba de un aspecto nuevo merced a un buen trabajo de orfebrería, mejor si estaba a la moda. Los plateros cortesanos proporcionaron un alto número de monturas a los vasos de Luis XIV. Sus marcas también se encuentran en algunos de los vasos de Madrid y su estudio ha sido acometido conjuntamente.

Los modelos nuevos eran, lógicamente, diseños en estilo barroco clasicista, dotado de una fuerte personalidad, en el que trabajaron una pléyade de dibujantes y grabadores de primera línea, entre los que se encuentran autores también de las decoraciones de los grandes palacios reales, especialmente Versalles y sus jardines.

Estas decoraciones, tratadas como conjunto estilístico, comprendían, tanto los revestimientos del edificio (pinturas, estucos, pavimentos, etc.), como los bienes muebles que habían de decorarlos (espejos, mobiliario, aparatos de iluminación, pinturas, tapices, etc.). Los vasos realizados para el Rey Sol también participaban de ese «programa integral» artístico, al igual que algunos existentes en la colección de su hijo, quizás ejecutados con mayor lujo aún, si cabe.

Incluso, algunos autores han observado que ambos personajes, padre e hijo, poseyeron, prácticamente en exclusiva, cierto número de vasos ornados con guarniciones de un diseño especial[16] que no se encuentra fuera de sus colecciones y que se puede apreciar tanto en los vasos de París como en los madrileños. Este grupo de vasos ha sido definido por «familias» atendiendo a las paletas cromáticas.

En 1662, Luis XIV reunió en la Manufactura de los Gobelinos a todos los operarios que trabajaban para la Corona. Tapiceros, bordadores, ebanistas, plateros, lapidarios, fundidores y grabadores se aplicaron a producir objetos para las nuevas estancias reales.

El taller de platería estaba dirigido por Claude de Villiers, acompañado de sus hijos, y Alexis Loir, grabador que fue miembro de la Academia. A sus órdenes trabajaban un buen número de plateros, creando piezas de mobiliario, algunas de grandes proporciones, o bien adaptando objetos existentes a las exigencias de la nueva estética.

Pero no todos los vasos eran contemporáneos. Un buen número de ellos, especialmente los de cristal de roca, procedentes casi todos de las fábricas milanesas, eran ya antigüedades cuando se adquirieron, y conservaban sus monturas originales, por lo general de oro, salvo el caso del taller de Metellino, que guarnecía en plata. Otros ya habían sido remodelados en el pasado, pero la originalidad de sus monturas o su valor artístico les había preservado de nuevos cambios.

Las modernas investigaciones han descubierto que algunos tenían un origen ilustre que pudieron desconocer el rey y su hijo. Estos objetos han sido identificados en antiguos inventarios, mientras que otros presentan marcas de fácil identificación, como es el caso, ya mencionado, de la copa de Rodolfo II, que presenta su cifra coronada, estrella de la colección del Louvre, o el vaso marcado con las siglas laurentianas. Incluso la presencia de ciertos vasos no debida a criterios estéticos, sino políticos o coleccionísticos, como algunos ejemplos alemanes, cuyo gusto no seguía las corrientes de la época, o los que ingresaron en las colecciones reales por táctica diplomática, caso de la orfebrería siamesa, que, como se ha comentado, no era del agrado de todos, hasta el punto de que el propio Delfín organizó una lotería para desprenderse de algunos objetos, extremo que anota el marqués de Dangeau en su famoso diario[17].

Por último, los cambios y los regalos entre las personas del círculo íntimo fueron frecuentes. Sabedores de los gustos del monarca, tanto la familia real como algunos allegados ofrecían al rey o a su hijo un ejemplar nuevo para su colección. Pero también el monarca regalaba algunos objetos, de los que constan las correspondientes notas de descargo, como los recibidos por el Delfín, quizás por su condición de heredero de la Corona. Conviene recordar al respecto que la colección del Delfín, alentada en sus inicios por el rey, era espléndida, puede ser que mejor que la de éste.

Posiblemente, Luis XIV tenía previsto que, un día, ambas colecciones se unirían, constituyendo un conjunto sin parangón en toda Europa, pero el príncipe no sobrevivió a su padre y la colección, tan laboriosamente conseguida, se dispersó a su muerte. En todo caso, ésta posibilidad de unión debe tenerse presente a la hora de mencionar determinadas características de la colección que estudiamos.

Continuando con la colección real, Guiffrey publicó en 1885 el ya citado *Inventario General de los Muebles de la Corona*. La publicación abarca diversos tramos de inventariado: 1669, 1673, 1684 y 1701. Esto nos ha permitido establecer, con cierta precisión, la entrada en las colecciones reales de objetos similares a los existentes en la colección del Delfín.

Dos etapas, las comprendidas entre 1701 y 1713, y entre 1713 y 1723, se registran en el Inventario General conservado en el Archi-

vo Nacional[18]. Inventarios posteriores, como el de 1775 o el realizado por orden de la Asamblea Constituyente en 1791, registran las variaciones en la colección.

Sin embargo, el rey mismo iba a asestar el golpe de gracia a sus ricas colecciones. Los gastos reales y el momento político hicieron aumentar la presión fiscal, por lo que se estudió cómo cargar impositivamente la fabricación de la plata.

El 31 de mayo de 1672, se comenzó a aplicar un impuesto de treinta sueldos por marco de plata trabajado, impuesto que fue duplicado en febrero de 1674.

En 1677, las necesidades de la guerra le hicieron vigilar la efectiva implantación de estos gravámenes, y provocaron la posterior promulgación de una muy importante normativa suntuaria. El mobiliario de plata, de cualquier tipo y peso, debía ser entregado a la Casa de la Moneda para su fundición, incluidos los vasos de adorno de la mesa y vajilla, lo que afectaba de lleno a objetos como los que el rey mismo coleccionaba.

En seis meses, del 12 de febrero al 19 de mayo de 1689, el suntuoso mobiliario de sus nuevos palacios pasó por el crisol, mientras que el resto de los ciudadanos se veían conminados a hacer lo mismo al proclamarse los edictos de 1689 y 1700[19].

No obstante, el edicto de 1689 establecía un límite de peso máximo en los objetos cuya posesión estaba permitida, lo que implica que se podían preservar los objetos más pequeños o aquellos en los que los metales preciosos eran simples guarniciones, sin tener que desmontarlos. El mismo año se inventaría la colección del Delfín en la que, como más abajo veremos, no aparece reseñada ninguna pieza de mediano o gran tamaño realizada totalmente en plata. Quizás el hecho de permitir la posesión de objetos con labores livianas de metales preciosos, poco apropiados para hacer dinero en cantidades razonables, tuviera relación con la posibilidad de salvaguardar la colección de vasos ricos del rey y su hijo, compensándolos de la entrega de su mobiliario a la fundición.

En todo caso, la pérdida artística fue enorme, y Francia apenas conserva hoy otro recuerdo de la platería cortesana de esta época que los dibujos de sus diseñadores y los vasos de las colecciones de Luis XIV y el Delfín que ostentan guarniciones realizadas por los plateros del entorno real. Desde este punto de vista, los vasos conservados en los Museos del Louvre y del Prado revisten una importancia excepcional para la historia del arte en Francia.

Tras la muerte del rey, el conjunto de alhajas reunido por Luis XIV en Versalles pronto comenzó a ser mermado. La venta de 1752, ordenada por Luis XV; el pago, por parte del Directorio, a los acreedores del Estado con algunos de los vasos, realizado en 1796 y el robo de 1830 son algunos de los hitos funestos en la vida de la colección. Incluso, como sucedió en España, sus propietarios no la supieron apreciar. Luis XV hizo enviar estas alhajas al Guardamuebles como objetos pasados de moda. Consideradas obras de mal gusto, entre 1784 y 1789, el platero real Paul-Nicolas Ménière estuvo a punto de sustituir las guarniciones antiguas por otras nuevas.

Sin embargo, una buena parte de ella se puede ver expuesta en la Galería de Apolo del Louvre, y podemos decir que la colección del Prado y la del Museo parisino tienen muchos puntos en común, hasta el extremo que la una complementa a la otra, y juntas pueden servir para reconstruir aspectos olvidados en la historia de las artes suntuarias francesas, y del coleccionismo en Europa, tema en el que tanta importancia tiene el sentido personal de la estética, la moda y la representación social.

Luis, el gran Delfín, coleccionista

Luis de Francia, llamado *Monseigneur,* nació en Fontainebleau en 1661 y murió en 1712.

Único hijo superviviente de María Teresa de Austria, la infanta española, y de Luis XIV. Era, por tanto, el heredero de la Corona, por lo que recibió el título de Delfín. Contrajo matrimonio en 1680 con María-Ana Cristina Victoria de Wittelbasch, hermana de Maximiliano Enmanuel, elector de Baviera. Tuvieron tres hijos: Luis (1682-1712), duque de Borgoña, el heredero; Felipe (1683-1746) duque de Anjou, que sería posteriormente Felipe V de España; y Carlos (1686-1714), duque de Berry.

Mientras vivió su mujer, habitaban en los apartamentos del ala de Versalles que dan al parterre del sur, y de su fastuosa decoración, precursora del rococó y que tanto influyó en el arte dieciochesco, nada ha quedado, tras reformas posteriores y períodos de abandono.

Al heredar el castillo de Choisy de su tía la Grand Mademoiselle, lo cambió por el castillo de Meudon, instalándose en éste en 1695.

El castillo, pensado como morada permanente de los propietarios, tuvo que adaptarse para recibir a los criados y corte del Delfín y la del propio rey, que gustaba de visitar al hijo.

Decoradores, artesanos, carpinteros, broncistas, escultores y otros artistas, trabajaron bajo la dirección de Jules Hardouin Mansard, superintendente de los edificios del rey. Este arquitecto transformó el palacio provinciano en una espléndida residencia, con habitaciones para verano e invierno, creando el llamado Castillo Nuevo en 1706 en el Ala de los Castaños (L'Aile des Marronniers), que sería considerado precedente del estilo de edificaciones bajo el reinado de Luis XV. Tan vastos y costosos edificios debían ser alhajados, y lo fueron con el mayor cuidado, dotando su posesión de una buena colección de muebles, tapices y cuadros, bajo apariencia de sencillez, todo ello realizado por los más importantes artistas o adquirido personalmente por el Delfín. A esto unió parte de su colección de gemas, que saturaban sus aposentos de Versalles. El gabinete del castillo, estancia íntima donde se reunieron, fue decorado con diseños de Jean I Berain, artista que aparece relacionado estilísticamente con varios de los vasos existentes en el Prado.

La personalidad del Delfín, muy controvertida, resulta de gran importancia a la hora de analizar sus colecciones suntuarias, que constituyeron la gran pasión de su vida y la causa de su bancarrota. Tomó parte en campañas militares, donde los soldados le apodaron «el Audaz», quizás por su comportamiento en el Rhin.

Se le consideraba alegre, cultivado, de gustos exquisitos y generoso. Esto contrasta con la divulgada opinión de Saint-Simon, quien lo describe como persona sin carácter, de trato afable por pereza o por estupidez, que no ostentaba vicio ni virtud alguna, perezoso, incapaz de adquirir conocimiento alguno, sin imaginación ni gusto.

Entre la adulación desmedida y tan siniestro retrato de un ser anulado por la excesiva personalidad del padre, debió encontrarse la realidad del personaje.

De hecho su capacidad como coleccionista, el interés que demuestra por la decoración de sus aposentos y el castillo de Meudon eligiendo arquitectos, decoradores, ebanistas y otros profesionales, no se puede menospreciar alegando que se trataba de un mero intento de imitar a su padre. Bien asesorado, sus colecciones delatan un gusto refinado, desde la encuadernación de un libro o un simple estuche, hasta la adquisición de vasos, mobiliario y bronces realmente importantes para la historia del arte. Pero el Delfín no podía rivalizar con el lujo que su padre desplegaba en Versalles, porque las obras de Meudon le ocasionaban grandes gastos. Aún así, sus apartamentos de la planta baja del ala derecha del palacio son también reformados para albergar la colección, en un estilo más moderno, antesala del rococó, que el de los grandes apartamentos de Versalles, donde los objetos de la colección se incluyen en la misma decoración.



Copia de François de Troy, *Luis de Francia «El Gran Delfín»*, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Formación de la colección del gran Delfín. El Inventario de Versalles. Tipos. Valoraciones

El Delfín comenzó su colección tempranamente, inducido por su padre, quien, con ocasión de una visita a sus colecciones, reunidas en el Louvre, en el Hotel de Gramont y en la Biblioteca Real, le entregó algunos objetos y pinturas. Sourches, en sus memorias, comenta que, en diciembre de 1681, el rey regaló al Delfín una serie de «curiosidades» para que formara un gabinete «de todas las cosas más hermosas, más raras y más curiosas que pudiera encontrar»[20].

Desde esa fecha, el Delfín dispuso de una cantidad mensual para sus gastos (*menus plaisirs*), que se entregaba a su *premier valet de chambre*, Joyeux, quien debía ponerlo a su disposición. Poco a poco, la cantidad fue aumentando hasta alcanzar las cincuenta mil libras mensuales; el Delfín gastaba en muebles, joyas de todas clases, viajes y otras actividades[21]. Varias veces su padre debió pagar las deudas, que eran al morir diez veces mayores que su paga. Para formar su colección, el Delfín tenía otros coleccionistas y expertos que le aconsejaban, como el duque de Aumont y el propio Joyeux.

Todavía joven, el mismo año en que recibió su primera paga, comenzó a visitar la feria de Saint Germain, acompañado de la Delfina y, a veces, de su madre la reina, otros familiares y nobles de su círculo. El *Mercurio galante*, especie de gaceta parisina, relató, al igual que otras fuentes, con todo lujo de detalles las visitas del Delfín a esta feria y a las tiendas de diversos comerciantes, donde se proveía de muebles, curiosidades, gemas, telas y otros objetos. Aparte de estas actividades y visitas, en las que adquiría personalmente algunos objetos, entre ellos vasos de piedras duras, Joyeux y Aumont también compraban para él. Por otra parte, las subastas y almonedas constituían una forma alternativa de adquisición, al igual que lo fueron para su padre, quien formó el núcleo de su colección con los bienes comprados en la almoneda de Mazarino. Finalmente, hemos de anotar que su colección, iniciada veinte años después que la de su padre, pudo sobrepasarla en belleza y espectacularidad, pues para Luis XIV parece ser que se trataba de una cuestión política, de carácter representativo, y otros eran los encargados de formarla, mientras que, en el caso del Delfín, es resultado y compendio de sus gustos.

Se conserva en el Museo de L'Ile-de-France, en Sceaux, un libro bellamente encuadernado que, bajo el título *Garderobe de Monseigneur*

le Dauphin, refleja el movimiento que generaba la atención a su persona, con una pequeña corte de servidores honoríficos elegidos entre la alta nobleza. Lleva la fecha de 1705.

Anteriormente, en 1689, se termina de redactar un precioso inventario, exquisitamente encuadernado, bajo el título[22]:

> *AGATES, CRISTAUX, PORCELAINES, BRONZES, ET AUTRES CURIOSITEZ/ Qui font dans le Cabinet/ DE MONSEIGNEUR LE DAUPHIN/ A VERSAILLES/ INVENTORIEZ/ EN/ M. DC. LXXXIX*

Dividido en siete secciones, recoge ágatas y cristales, bronces, relojes y muebles que fueron de este príncipe, además de los regalos consistentes en porcelanas y platería de oro, que, al igual que su padre, recibió de las embajadas del rey de Siam en 1684 y 1686. La colección de porcelana fue dispersada tras la muerte del príncipe en 1711. Casi toda en blanco y azul, comprende alguna pieza célebre como el *Vaso Gaignières-Beckford*[23].

En gran folio, con iniciales miniadas y excelente caligrafía, está encuadernado de forma similar al volumen del Guardamuebles, aunque falta el doble cierre metálico, probablemente de plata, que lo mantenía sin deformar.

Es muy probable que ambas encuadernaciones sean obra del mismo taller que, hacia 1700, realizó los estuches de tafilete rojo para algunos vasos de su colección, personalizados con sus divisas heráldicas. Los motivos dorados que representan lises y los delfines ornados con la corona del delfinado, así como las armas personales del príncipe, aplicadas mediante placa, se han realizado empleando los mismos hierros que sirvieron para decorar varios de los estuches, divididos entre el Museo Nacional de Artes Decorativas, el Museo Arqueológico Nacional, el Museo Nacional del Prado, todos ellos en Madrid, y el Louvre de París.

También es factible que, dada la precisión y profesionalidad de las descripciones, el texto del inventario se realizara bajo la dirección de un especialista como Gédéon du Metz, responsable de los bienes muebles de la Corona y redactor de su *Inventario General*. Según Castelluccio, el inventario de Versalles pudiera estar realizado por el encargado del Gabinete (*Garçon du cabinet*) Jacques Baugrand, del que se sabe que, al menos desde 1694, formaba parte de la plantilla de la Casa del Delfín. Aún después de morir éste, tenía a su cargo los muebles, pintura y joyas.

El manuscrito procede de la colección Chardin, adquirido en París en 1824; pasó a la colección Phillips, en la subasta de Sotheby's el 29 de abril de 1903 y de nuevo se subastó en 1960, adquiriéndose por otro coleccionista particular que, recientemente, lo ha vuelto a dar a subasta.

Verlet realizó su estudio directamente de este manuscrito, del que pudimos consultar una copia. En el momento de la lectura de la tesis doctoral base del presente estudio, el capítulo de cristales estaba inédito y el de las ágatas brevemente estudiado por Verlet.

Se describen cuatrocientas cincuenta y cinco ágatas; doscientos cuarenta y tres cristales; trescientas diecisiete porcelanas; treinta y nueve porcelanas regaladas por los siameses en su primer viaje y veinticinco del segundo; cuarenta y cinco objetos de orfebrería también regalados por los siameses; cincuenta y cuatro bronces; diecisiete relojes y diversos muebles, todos con sus valores estimados al ingreso en la colección y si procede, sus incrementos, anotados en una columna a la derecha.

Varias de las piezas mejor tasadas se encuentran en el Prado, pero no todas, como llegó a creerse.

Una M marginal en las descripciones informa que el objeto fue trasladado a Meudon, debido, tanto al exceso de mobiliario existente en Versalles, como a la necesidad de amueblar adecuadamente la nueva residencia. En la Biblioteca Municipal de Versalles existe un resumen de las alhajas de Monseigneur depositadas en Meudon, e inventariadas en 1702, dividido en los mismos capítulos que el inventario de 1689[24].

La extensa colección consignada crecía por días, y llegó a rebasar la del propio rey, hecho que cuadra poco con la personalidad abúlica del Delfín descrita por Saint-Simon.

El Gabinete de los Espejos y el Gabinete Dorado, dos estancias suntuosas de sus apartamentos en Versalles, se remodelaron para recibir la colección, que se terminó de instalar en 1690[25]. Es de suponer que, a causa del elevadísimo costo de las obras y amueblamiento de Meudon, la capacidad adquisitiva del Delfín fue disminuyendo, puesto que las deudas se acumulaban hasta ser superiores a su activo en el día de su muerte, lo que provocó la polémica subasta celebrada en Marly y el desmembramiento de sus colecciones, tanto las de Versalles como las de Meudon.

Del análisis del inventario de 1689, iniciado parcialmente en 1963 por Verlet, se desprende una conclusión importante: en contra de lo que se cree, la colección del Delfín no procedía del tesoro francés, sino que, a juzgar por las columnas de gastos que acompañan al inventario, se pagaron al contado la inmensa mayoría de las piezas. Según Saint-Simon, el propio Delfín anotaba personalmente los gastos realizados para formar la colección, lo que aquí parece confirmarse.

No puede deducirse de este hecho que se trataba de una colección privada, como si el Delfín fuera un coleccionista como los demás, pues el rey la impulsaba aumentando la paga de su hijo e, incluso, haciéndose cargo de sus deudas. ¿Por qué toleró entonces la venta de Marly? La respuesta podría ser que «había demasiado», habían pasado de moda estas colecciones, y que se había logrado el objetivo principal, acceder a la Corona española. En los inicios del siglo XVIII, el concepto de magnificencia se hallaba muy alejado de las cámaras de maravillas, y las curiosidades aceptables se centraban en chinerías y objetos del lejano Oriente, precisamente aquellos que no gustaron en su día, aunque, en elogio del Delfín, hay que consignar que su pasión fueron las porcelanas, la gran moda del siglo.

Cuando no se trataba de piezas adquiridas en comercio, una anotación marginal aclara su procedencia, generalmente regalos de familiares e íntimos, comenzando por el rey, en cuya colección aparecen los descargos[26], que revisten para este trabajo una importancia extraordinaria, pues confirman nuestra hipótesis, formulada antes de consultar este inventario, de la pertenencia a la Corona de una pareja de pomos que hemos identificado, por las razones que en su lugar se expresan[27].

Además de vasos preciosos, el rey le obsequió con varios bronces, que se enviaron a Choisy[28]. La relación continúa con su madre la reina María Teresa, que le donó un bello vaso de amatista con rica montura, expuesto hoy en el Louvre[29], su esposa la Delfina, de la que figuran nueve regalos de ágatas y numerosos cristales, de los que se conserva uno en la parte española de la colección[30], además de una escudilla de oro esmaltado. También Monsieur[31] le regaló algunos cristales, y , como dato curioso, la célebre madame de Montespan le obsequió con una figura de mujer con un niño, tallada en cristal[32].

De su círculo de íntimos aparecen los nombres de la duquesa de Foix[33], el conde de Tessé, que sería más tarde grande de España y caballero del Toisón por sus servicios a la Corona española[34]; el duque D'Aumont[35]; monsieur de Crequy[36], la duquesa de Richelieu[37]; su amiga la Bessola[38], madame de Bethune, su ayuda de cámara, etc.

Otros incrementos tienen su origen en los regalos de embajada, especialmente a causa de las relaciones que Phrai-Narai, rey de Siam, mantuvo con el rey Luis XIV y el Delfín como su heredero. Algún descargo ocasional indica que también el monarca siamés era correspondido[39]. De estos presentes de embajada hemos identificado alguno en Madrid, destacando el n.º 97 del catálogo, una vasija de jade robada en 1918. También un regalo del nuncio pontificio, el n.º 454 del capítulo de las ágatas, aún se conserva en el Prado, aunque sin su guarnición de filigrana, robada en 1918[40].

El contenido del catálogo no puede ser más diverso, excepción hecha de objetos realizados totalmente en plata. Un apartado del catálogo, sin embargo, parece contradecirse con el edicto promulgado ese mismo año, ya que contiene objetos realizados en metales nobles, si bien donados por los siameses, en sus dos embajadas, por lo que es posible que no se hubieran fundido por razones diplomáticas, o por su escaso peso.

El capítulo de las ágatas contiene objetos realizados en toda diversidad de piedras: granate, amatista, topacio, iris (aragonita), ágatas, calcedonias, plasma de esmeralda (cromojadeita), jade, variedades de vetas antiguas como el sardónice, los jaspes de diversos colores, alabastro, mármoles, etc.; los cristales comprenden labores de cristal de roca, incluidas esculturas de bulto redondo.

Las formas son también diversas, incluyendo toda la tipología de la vajilla: fuentes ovales, redondas, poligonales, platos llanos y hondos; copas de pie alto y bajo, salvillas, *tazzas*, tazones, copas con o sin tapa, jarros, jarras, velones, botellas, vasijas para beber líquidos, saleros, floreros, perfumadores, vasos decorativos, tabaqueras, fontanas de mesa, pomos, cubetas, cofrecillos, candeleros, escritorios, etc., todo ello con la superficie grabada o no, a veces con damasquinados e incrustaciones y frecuentemente acompañado de guarniciones diversas, que podían tomar forma de animales fantásticos u otros caprichos, como el zueco de cristal descrito con el n.º 85 de su capítulo, el dragón de cornalina n.º 119 de las ágatas, varios bustos y términos de aspecto híbrido.

Asímismo encontramos pequeña escultura, como la representación del sacrificio de Abraham en oro esmaltado, un caballero con su halcón, también de oro esmaltado, o una figura ecuestre de Enrique III, de nuevo en oro, sobre una base de cornalina[41].

Más extrañas son algunas representaciones de gusto exótico, como una mora tocando el tambor, con vestiduras de oro esmaltado y diamantes alrededor del cuello (n.º 341 de las ágatas), o una pagoda de ágata, con una mujer dentro, su cabeza y brazos de ónice y el cuerpo con aljófares y piedras preciosas (n.º 363 de las ágatas).

Como excepción, se consigna un objeto de marfil, una taza con el festín de los dioses y tapa de plata decorada con niños que llevan flores de lis. Fue regalada en 1702 por el nuncio extraordinario de su Santidad (n.º 451 de las ágatas).

Los términos franceses más frecuentes con que se designan los vasos nos remiten, en muchos casos, a su uso: *bouteille, biberon, flacon, pot, pot à bouquets, tasse, coupe, sceau, eiguiere, bassin, burette.*

En otros casos parecen aludir a formas concretas, como *litron* (frasco de medio cuartillo[42]), *pannier* o *corbeille* (cesto), *goblet* (cubilete, vaso troncocónico), *godet* (potecito), *boëste* (*boîte*, cajita), *tabatiere* (tabaquera), *phiolle* (*fiole*, frasquito[43]), *bocal* (del alemán *pokal*).

Por último, resultan confusos los términos *pyramide*[44] o *gantiere*, empleados para designar a un perfumador por aspersión y a lo que en el catálogo se denominan bernegales.

Otra característica importante a considerar es la velocidad y volumen con que crecía la colección. Algunas anotaciones marginales del inventario indican que ciertas piezas se trasladaron a Meudon, en plena actividad constructiva, ya que los apartamentos en Versalles estaban repletos. Un grupo de expertos, alguno de ellos asesor del rey, ayudaba al Delfín a adquirir los vasos. Entre ellos figuraba el duque de Aumont, primer gentilhombre de cámara del rey, extremo que consta en las memorias del marqués de Sourches[45]. Danet, mencionado asimismo en las cuentas reales por haber vendido un buen ejemplar al rey, debía aconsejar al Delfín, al mismo tiempo que le proporcionaba vasos, quizás elegidos a través de artísticos dibujos que los reproducían con exactitud, algunos de los cuales hemos podido examinar en el archivo del Louvre. En el inventario de 1689 consta algún regalo suyo, como la medalla de ágata n.º 446, con un retrato del Delfín.

El hecho de que existan un gran número de estuches de tafilete rojo —todos realizados en el cambio de centuria— decorados con

los hierros heráldicos que se usaban en el taller de encuadernación del Delfín, quizás emplazado en las dependencias del Louvre, es demostrativo también de la actividad y capacidad de renovación con que se proveía el mantenimiento de la colección. Tales estuches conservan, de una parte, creaciones de platería contemporánea, que pueden aprovechar o no elementos de vasos anteriores, y de otra, piezas antiguas que han perdido o tienen muy deteriorados sus estuches originales.

La tarea de ordenación no es fácil. Quedan por solventar algunos problemas llamativos, como, por ejemplo, la vía de llegada a la colección del Delfín de piezas que antaño poseyeron los reyes de Francia, como las que llevan los números 1, 34 y 115 (84, 77 y 72 del catálogo de Angulo), pues no aparecen como descargadas de la colección real en el inventario de Versalles.

¿Son vasos vendidos por la Casa real en diferentes momentos de su historia que, casualmente, llegan a las manos del Delfín, tras pasar por sucesivos propietarios, o son quizás parte de un hipotético grupo de vasos cuya procedencia se conocía y fue la causa de su adquisición? Los documentos conocidos hasta la fecha callan acerca de este extremo, pero lo cierto es que el Delfín acabó comprando la arqueta de camafeos n.º 130 que, procedente de la colección de Mazarino (n.º 406 del inventario de 1661), no quiso comprar Luis XIV a causa de su elevada tasación, luego la procedencia del objeto constituía un valor añadido.

En todo caso, las piezas circulaban y, como en toda colección, se venderían unas para adquirir otras, se intercambiarían e, incluso, se donarían. En definitiva, existía un movimiento de concentración y dispersión aún no suficientemente conocido.

LA HERENCIA DE FELIPE V DE ESPAÑA

La cuestión sucesoria del trono de España. El duque de Anjou se convierte en Felipe V de España

De los tres hijos supervivientes que tuvo Felipe III de España, la mayor, Ana de Austria, nació en 1601, se casó con Luis XIII, rey de Francia, en 1615 y murió en 1666. Fue madre de Luis XIV, que nació en 1638, murió en 1715 y fue rey de Francia. Ana era, por tanto, abuela del gran Delfín Luis, nacido en 1661, que, siendo heredero, nunca reinó porque murió en 1711 antes que su padre.



Jean Ranc, *Felipe V*, 1723, Museo Nacional del Prado, Madrid.

El segundo hijo de Felipe III y varón primogénito, Felipe, nació en 1605 y fue rey de España, cuarto de su nombre. Casó dos veces, la primera en 1615 con Isabel de Borbón, hija de Enrique IV de Francia y María de Médicis, con la que tuvo dos hijos: María Teresa y Baltasar Carlos, de los que sólo sobrevivió la primogénita, que nació en 1638 y se casó con su primo hermano Luis XIV, siendo, por tanto, madre del gran Delfín, quien, pese a ser francés, era casi de sangre austro-española, ya que, además de su madre, lo era por vía de su abuelo materno y abuela paterna.

El rey Carlos II de España fue su tío, producto del segundo matrimonio de su abuelo, Felipe IV de España, con Mariana de Austria. Ésta, en principio comprometida para desposarse con Baltasar Carlos, lo hizo con el padre de éste al no sobrevivir el príncipe. El rey era maduro y Mariana muy joven. Tuvieron tres hijos: Margarita, que casó con Leopoldo I de Austria y ha sido inmortalizada como figura central de *Las Meninas*; Felipe Próspero, que se malogró, y el endeble Carlos II, notoriamente retrasado y quizás físicamente impotente, producto degenerado de tantos cruces entre consanguíneos.

Durante su reinado, las potencias europeas se plantearon el reparto de España, pues, pese a sus dos enlaces matrimoniales, parecía claro a todos que el rey no tendría hijos. Las naciones europeas temían que una sola cabeza pudiera ostentar tan vasto imperio, desequilibrando las fuerzas políticas del continente, pero dos dinastías, los Borbones franceses y los Habsburgos germánicos, empezaron a tomarse en serio la posibilidad de controlar los extensos territorios de la Monarquía Hispánica.

A falta de hijos, les tocaba suceder a las hermanas del rey, empezando por la primogénita, María Teresa, casada con el monarca francés. Aunque previamente había renunciado a sus derechos sucesorios, Francia recordó que estaba vinculada dicha renuncia al pago de la dote, que no se había efectuado. Por tanto, su hijo primogénito, el gran Delfín, debía ser el rey de España. Sin embargo, la menor de las hermanas, Margarita, que casó con el emperador Leopoldo I, tenía a su favor el no haber renunciado a sus derechos, con un varón que ofrecer a la sucesión: José Fernando de Baviera. Desgraciadamente, este joven príncipe murió en 1699, viviendo aún Carlos II. Por tanto, el árbol genealógico debía remontarse hasta los hijos de Felipe III. De nuevo, encontrábamos una infanta española, Ana de Austria, casada con un rey francés, Luis XIII. Sus derechos pasaban a su hijo Luis XIV, o a su hermano monseñor el duque de Orléans. Pero también Ana de Austria había renunciado a sus derechos sucesorios.

Quedaba María, casada con Fernando III. María era infanta de España, y su hijo Leopoldo, que fue emperador, podía ofrecer a la sucesión su segundogénito, el archiduque Carlos, competidor del segundogénito del gran Delfín, Felipe, duque de Anjou, en esta carrera para lograr la corona española. La prelación por primogenitura estaba, pues, del lado de la Corona francesa, pero la parte austriaca no había renunciado a sus derechos y la francesa sí. Por tanto, las ambiciones políticas francesas se centraron en tratar de encontrar una causa de invalidez para estas renuncias.

Mientras, Carlos II se resistía a morir. Dudó varias veces acerca de su testamento, aunque estaba decidido a designar un sucesor, ante la ame-

naza de ver desmembrados los reinos españoles. En la corte de Madrid, las presiones se volvían intolerables. Consta que, incluso, fue consultado discretamente el Sumo Pontífice, quien se decantó por el lado francés.

Al fin, el día de Todos los Santos de 1700, el rey expiraba, dejando su testamento a gusto de la causa francesa, no sin desagrado, por forzar el cambio de dinastía.

Unos días después, el 9 de noviembre, los consejeros de Luis XIV debatían la aceptación de la herencia pues estaba clara la posibilidad de entrar en guerra. El gran Delfín, apoyado por el canciller de Pont-Chartrain, pudo convencerles, argumentando activamente a favor de su hijo.

El día 16, Felipe de Anjou fue presentado por Luis XIV como el nuevo rey de España ante el embajador marqués de Castel dos Rios, la corte y el resto del cuerpo diplomático. La escena tuvo lugar en Versalles, tras llegar el rey de Fontainebleau, y Saint-Simon lo cuenta así en sus memorias:

> *[...] por la mañana del martes 16 de noviembre, el Rey, una vez levantado, ha hecho entrar al Embajador de España donde se ha encontrado con el Duque de Anjou que había entrado por detrás. El Rey, mostrándoselo, le ha dicho que puede saludarlo como su rey. Enseguida se ha puesto de rodillas a la manera española y le ha hecho una muy larga reverencia en esta lengua.*
>
> *El Rey le ha dicho que aún no puede entenderle y que él contestará por su nieto. Después, y contra toda costumbre, el Rey ha hecho abrir las dos hojas de la puerta de su gabinete y ha mandado entrar a todos los que estaban, casi en muchedumbre; después, posando majestuosamente los ojos sobre tan gran compañía, les ha dicho, mostrando al Duque de Anjou : «Señores, he aquí al Rey de España». Su nacimiento le llamaba a esta corona, el Rey por su testamento; toda la nación lo ha deseado y me lo ha pedido insistentemente: era la orden del Cielo; he consentido con placer». Y, volviéndose hacia su nieto, le dijo: «Sed buen español, éste es al presente vuestro primer deber; pero acordaos de que habeis nacido francés, para cuidar la unión entre las dos naciones; es la manera de hacerlas felices y conservar la paz de Europa*[46].

Un grabado del Almanaque Real reproduce la escena, en la que acompañan a los personajes principales, el hermano de Luis XIV monsieur el duque de Orléans, el gran Delfín Luis, Jacobo II, el príncipe de Gales, el duque de Beauvilliers, el duque del Maine, el de Chartres, y la duquesa de Borgoña. Es especialmente significativo el último comentario dirigido al joven rey. Luis XIV tenía muy claro, y no lo ocultaba, el propósito definitivo de unir las dos coronas. Fruto de esta idea es la emisión de cartas patentes, con todas las formalidades, por las que se conserva el derecho de sucesión y la nacionalidad francesa de la rama española de los Borbones, firmada por el propio rey y conservada hoy en los Archivos Nacionales de París.

Estos documentos fueron registrados por el Parlamento de París el 11 de febrero de 1701, pese a estar firmados en diciembre del año anterior. El tono no puede ser mas claro:

> *[...] voulons et nous plaît que notre très amé petit-fils le Roy d'Espagne conserve toujours les droits de sa naissance de la manière que s'il faisait sa résidence actuelle dans nostre Royaume[Y]*[47].

Incluso, si se extinguiera la descendencia del duque de Borgoña, heredero por entonces de la Corona, serían Felipe V y su descendencia sucesores legítimos, aunque residieran fuera de Francia. Considerado posteriormente como el error político más grave que tuviera Luis XIV, el resto de potencias europeas no estaban dispuestas a consentirlo, y desencadenó la Guerra de Sucesión, a causa de éste y otros pretextos.

Pese a la anulación de estas cartas, Luis XIV no abandonó fácilmente sus viejos deseos. Al morir el gran Delfín, se vio privado de su sucesor inmediato. Mientras, en España, Felipe V sueña y se obsesiona ante la posibilidad de ser rey de Francia. Su madre y su abuela habían renunciado a sus derechos dinásticos sobre la corona española y, sin embargo, acabó siendo rey. Por la misma razón podía suceder lo mismo con Francia. Pero, al morir el Delfín, tras el fracaso de la conspiración de Cellamare en 1715, sus esperanzas se esfumaron, lo que quizás fuera la causa del desinterés por su herencia.

Al hilo de los acontecimientos descritos, cabe sugerir que el envío a Felipe V, supervisado directamente por Luis XIV, de los vasos más escogidos de la colección de su padre tuvo cierta intencionalidad política, pese a que ya el coleccionismo de vasos preciosos no tenía el prestigio que alcanzó en el siglo anterior. Aunque hemos de reconocer que no aparece reflejada de manera expresa esta idea en los documentos consultados, sabemos también que Luis XIV se ocupó largamente de la instrucción política de su nieto. La correspondencia existente en el Archivo Histórico Nacional da buena fe de ello.

En Madrid, el cambio de la estética oficial, estudiado por Bottineau, gira en torno a la implantación de una nueva dinastía. Si Luis XIV, venciendo su interés de coleccionista, se ocupa personalmente del envío de buena parte de la colección del Delfín Luis, entremezclada con la suya propia —colección que la propaganda oficial resalta al reproducir algunos de sus componentes en los techos de Versalles, como símbolo y prestigio de la Monarquía francesa— quizás tuviera en mente crear el núcleo de un tesoro dinástico para los Borbones españoles. Por supuesto, todo esto no pasa de ser una hipótesis, que formulamos a la espera de que nuevos datos e investigaciones futuras la confirmen o desmientan.

MUERTE DEL GRAN DELFÍN Y PARTICIÓN DE LA HERENCIA

Algunos autores franceses, como Verlet, consideran que la colección del Delfín superaba en número y riqueza a la de su padre. Su formación debió acarrear gastos enormes, y, en efecto, el Delfín fue acumulando grandes deudas.

En las memorias de Saint-Simon se describe perfectamente esta situación. Al morir el Delfín, dejaba, por un lado, sus posesiones de Meudon y Chaville, con alhajas y mobiliario por valor de ciento cincuenta mil libras, pero tenía deudas por cerca de trescientas mil.

Según Saint-Simon, Luis XIV intervino directamente en la partición, pues al parecer Felipe V de España no parecía tener gran interés en la herencia, ya que, como monarca extranjero, no podía heredar posesiones en suelo francés.

Este autor anota que se realizó un inventario de todos los bienes muebles, y se hicieron tres lotes: los cristales y los muebles mejores serían para el rey de España; los diamantes para el duque de Berry; el resto de las joyas y la gran masa de mobiliario que comprendía la decoración del castillo de Meudon, debían venderse en almoneda para pagar las deudas.

La almoneda se realizó en la localidad de Meudon, y en Marly se reservaron para la venta las alhajas más valiosas, que se remataron en una tumultuosa subasta donde pujaron todas las clases sociales, lo que resultó escandaloso a ojos de la corte, pero donde, por diversión, la propia familia real asistió e, incluso, adquirió algunos objetos.

Otras memorias, sin embargo, son contrarias a la versión de Saint-Simon. Así, las redactadas por Pierre Narbonne, editadas en 1866, proporcionan otros datos sobre la partición de la herencia: la posesión de Meudon fue para el duque de Borgoña, un millón en plata para Felipe V, otro, diamantes y joyas para el duque de Berry, y el resto de los bienes subastados en Meudon[48].

Sin embargo, en el *Diario de Dangeau*[49], tomo XIII, constan algunos datos más concretos, recogidos por Verlet[50]. El autor relata cómo el duque de Borgoña, hermano de Felipe V y nuevo Delfín, se personó en Versalles para tomar posesión de los apartamentos de su padre el 30 de septiembre de 1711, e hizo algunos cambios. Además, eligió, para la parte que le correspondía en la herencia al rey de España, muebles y numerosas ágatas, cristales y prasmas de esmeralda que estaban en el Gabinete de Monseñor (el difunto Delfín), «pero había tanto que sólo tomó lo mejor, porque había demasiado»[51]. Lo más probable es que fuera una cuestión más técnica y, como demuestra recientemente Castelluccio[52], Luis XIV delegó de facto en el intendente de muebles de la Corona Jean-Baptiste Berbier du Metz de Rosnay y su sucesor en el puesto, Moises Agustin Fontanieu. Con la ayuda del guardamuebles del delfín, Jacques Baugrand y bajo la supervisión de Claude Nérot, se eligieron los objetos más representativos. Estos bienes, embalados en 1715, no llegaron a Madrid hasta el año siguiente. Todo esto coincide con la formación del conjunto como un exponente de valores políticos de prestigio y representación, de selección muy meditada y no dejada al azar, como dejan entrever los cronistas.

Sin embargo, la aseveración de Dangeau concuerda con la selección de ágatas, que afecta especialmente a los números más bajos del inventario, que formaban el núcleo de la colección inicial. Consultando sus valoraciones, nos encontramos con un precio mínimo que pocas veces baja de cuarenta y cinco pistolas, situándose el precio medio entre cien y doscientas pistolas, con varios objetos que superan ampliamente esta cifra, como el n.º 1 del inventario, 30 del catálogo de Angulo (98 de este catálogo), una jarra de ágata, que, valorada en mil pistolas, era el objeto más costoso de la colección.

Sin embargo, existen algunos puntos que pueden contradecir lo consignado en el *Diario de Dangeau*: en el grupo de alhajas madrileñas se incluyen algunas que están marcadas en el inventario con una M, lo que, se supone, significa que habían sido enviadas o destinadas a Meudon, luego no podían haber sido elegidas personalmente por el duque de Borgoña en su visita a los apartamentos de su padre en Versalles. También se incluyen vasos cuyo valor en el inventario es muy bajo y su calidad artística pobre. Sus números altos indican que ingresaron a última hora en la colección, y por sus descripciones, corresponden a una elaboración masiva, pues otros vasos se describen de igual forma. Pero, por otro lado, cabe suponer que los vasos de incorporación más tardía estaban más a la moda que el resto, lo que justifica su envío por razones representativas y de modernidad.

En cuanto a Luis XIV, sabemos por Verlet que también atendió sus intereses personales de coleccionista, permitiendo el envío de ágatas y cristales de roca de buena calidad, porque tenía muchos, pero quedándose los vasos de amatista del Delfín, uno de ellos donado por la reina a su hijo[53], lapislázulis y algún prasma.

En 1723, el inventario de la Corona se incrementó de golpe con treinta y ocho vasos del capítulo de las ágatas, inscritas en el mismo orden con que figuran en el inventario de Versalles, lo que demuestra que son las mismas. De estas treinta y ocho, sólo dieciocho fueron reconocidas por Verlet en 1963, en el inventario realizado en 1791, y quince se conservan en el Louvre. Entre ellas se encuentran tres lapislázulis, una cornalina, varias ágatas y jaspes[54].

¿Qué fue del resto?, se pregunta Verlet. Lo más probable es que fuera vendido y que parte de ello se encuentre en manos de coleccionistas diversos, como es el caso del primer director del Real Gabinete de Historia Natural, Franco Dávila, quien adquirió en París piezas a las que se atribuía la procedencia de las colecciones del Delfín. El presente estudio y catálogo se limita a las alhajas recibidas por Felipe V, concretamente los vasos ricos. Quizás algunos de los paralelos propuestos al estudiar cada vaso en concreto pudieran provenir de las colecciones del Delfín, pero este extremo es de difícil comprobación en la actualidad y rebasa los límites de este trabajo.

La herencia original y lo que resta. Avatares de los vasos en España

Resulta fundamental, para comprender la importancia de las alhajas del Prado, conocer la colección de la que proceden. Para ello, hemos manejado principalmente el inventario ya citado, realizado en

Versalles en 1689, manuscrito inédito en varios de sus capítulos en el momento en que defendimos la tesis, y del que Verlet publica como suplemento unas tablas de correspondencia con el catálogo de Angulo ya mencionado, indicando que muchos de los vasos del Prado ya habían ingresado en la colección en 1689.

Hemos ampliado dichas tablas con nuevas identificaciones, que afectan, sobre todo, a los vasos de cristal de roca, los robados en 1918 y los desaparecidos en 1815, identificados a su vez en los viejos inventarios españoles a través de la volumetría de sus estuches, que se conservan en su mayoría, y hemos establecido series estilísticas[55].

En fecha aún no determinada se envió el lote heredado por Felipe V a España, donde ya se encontraba en julio de 1716, y se conservó en el Real Alcázar, guardado en sus cajas, mientras se transformaba la pieza llamada *de las Furias* para su exhibición[56]. El proyecto de Carlier para la pieza, de acuerdo con las pautas del rococó, fue abandonado, enviándose las alhajas al nuevo palacio de La Granja de San Ildefonso, donde, al parecer, no se les prestó apenas atención. Entregadas al pintor y aposentador Domingo Sani, parece ser que no fueron inventariadas hasta 1734, inventario que ya incluimos en la tesis leída en 1989, gracias a una copia existente en el Archivo del Palacio Real, similar en su orden y texto al posterior de 1756, pero con la numeración correspondiente al inventario de 1689, absolutamente discontinua. Por el contrario, el inventario de 1746 ofrece la ventaja de numerar correlativamente los objetos, respetando orden y texto del inventario original. Realizado a la muerte del rey Felipe V, nos ha servido para establecer el orden del catálogo razonado, puesto que el de Angulo, aunque presenta los vasos agrupados por cronologías y estilos, no incluye los desaparecidos hacia 1815 y los robados en 1918.

Volviendo a la colección, lo cierto es que el gusto de la época había variado, ya que como se recordaría, en Francia también estuvieron en el guardamuebles los vasos de Luis XIV hasta tiempos de Luis XVI. Se enviaron al palacio de La Granja de San Ildefonso, lugar donde se citan a la muerte de Felipe V, conservados en la llamada Casa de Alhajas.

El hecho de encontrarse en La Granja cuando se incendió el Real Alcázar en 1734, ha permitido que lleguen hasta nosotros. De otra manera es probable que hubieran perecido, como las incontables riquezas que el fuego consumió.

En 1776 se depositaron las alhajas en el recién creado Real Gabinete de Historia Natural, por orden de Carlos III. El 2 de septiembre, se expidió en San Ildefonso un Oficio del marqués de Grimaldi a don Pedro Franco Dávila notificándole la disposición del rey sobre las alhajas, vasos de ágata y otras piedras raras «que existen en el Sitio y tocaron en herencia a S.M., del Delfín, padre del señor Felipe V»[57].

En la relación de entrega se puede leer el siguiente epígrafe, muy revelador de la verdadera causa de la cesión de los vasos al Gabinete:

Piezas raras y curiosas que el señor Rey Don Felipe Quinto heredó de su padre el señor Delphin y están en el oficio. [Al margen] Por real Orden de 2 de Noviembre de 1776 se sirvió S.M. mandar que varias alhajas de cristal de roca, vasos de agatha y otras piedras raras que existian en el Sitio de San Ildefonso y tocaron a S. m. por la herencia de su abuelo el Delphin, padre del señor Phelipe Quinto, como tambien los tableros que representan los principales sucesos de la Conquista de Méjico, se entreguen, mediante recibo, a Don Pedro Dávila, Director del Gavinete de Historia Natural, para que las coloque y guarde entre las piezas y curiosidades que alli se conservan y pertenecen todas a S. M, cuyas alhajas permanecerán allí como en depósito, para mayor realce del Gavinete y digna memoria del Fundador[58].

Según la documentación existente en el Archivo del Museo de Ciencias Naturales, se colocaron las piezas en dieciséis cajones, que salieron el 6 de septiembre de 1776, custodiados por dos soldados a caballo, del Real Sitio de San Ildefonso.

Mena entrega las ciento treinta «piezas exquisitas» que el rey regala al Gabinete. El 7 de octubre, Franco Dávila escribía al marqués de Grimaldi informando que las alhajas quedaban colocadas en las salas contiguas que, como director, tenía destinadas en el Gabinete. Le remitía el diseño de la sala, donde quedaban claramente clasificados los jaspes, lapislázuli, ágatas y sardónices, topacios, cristales de roca y los camafeos. En efecto, Dávila dispuso en el Gabinete una sala especial, llamada «de las Alhajas», para colocar dignamente la colección, siempre desde el punto de vista de su clasificación mineralógica.

La expectación de los ambientes cultos de Madrid era grande. Se conservan en el archivo citado dos cartas de don Bernardo de Iriarte a Dávila preguntando cuándo se abriría el Gabinete, para su anuncio en la *Gaceta*.

El director del Gabinete, Pedro Franco Dávila, tuvo en gran aprecio los vasos y procuró incrementar la colección adquiriendo otros ejemplares, uno de los cuales le fue vendido durante su estancia en París como perteneciente a la colección de Monseñor, el gran Delfín Luis, padre de Felipe V.

Poco a poco fue adquiriendo otras piezas, posiblemente del mismo tipo, que, según el mismo Franco Dávila informa de su propia mano, consistían en:

Diferentes piezas como tazas, platillos, vasos, copas de agatas orientales, de agatas de Alemania, de cornalina, de sardonias, de jaspes sanguinos, de jadas, de cristales de roca, de prasmas de esmeralda &. hasta quarenta piezas. entre ellas se remarcan tres mui singulares la primera es un gran vaso de cristal de roca de una grandissima perfeccion, tanto por su buen blanco, como por su limpieza, siendo mas comun en el cristal quando es grande encontrase pajas y jardines. El trabajo de este vaso es antiguo y simple lo que lo hace mas recomendable.

Este vaso viene originariamente de S.A.R. el gran Delphin á quien habia costado segun personas veridicas ciento y cincuenta mil livras moneda de Francia, y habiendo ordenado S. M. Luis Catorce à la muerte de SAR. que se bendieran todas sus halajas este vaso fué comprado en...26 mil livras por Mr. Stein. Consejero del Parlamento de Paris el hombre mas curioso que ha tenido la Francia en este siglo, y yo lo compre ultimamente à la venta de dho Mr Stein Lo que es mas remarcable es que en el Guardamueble de la corona de S. M. Christianissima en donde hay tres grandes escaparates con vasos, tasas, & de toda suerte de piedras y de cristales no hay ninguno que le iguale a este. La segunda pieza es una copa de jada antigua forma oval de una bellisima conservacion y bastante grande. La tercera es una tasa muy grande de agata oriental arborisada. Aunque de cada una de estas quarenta piezas se podia hazer elogio particular porque sin exageracion lo merecen se òmite por no alargar mas el catalogo.

Este comentario, bajo el epígrafe *Curiosidades del arte y de la naturaleza*[59] pone de manifiesto los criterios que el director del Real Gabinete tenía para calificar este tipo de objetos.

Es de notar el hecho de que describa únicamente dos de las cuarenta piezas que afirma poseer, mientras que en el epígrafe siguiente pormenoriza una colección de cajas de tabaco. Por otra parte, la descripción es tan vaga que hace imposible la identificación.

En definitiva, estos criterios serían los mismos que se habían de emplear en la valoración de las piezas del conjunto de las alhajas: en primer lugar, el tamaño es un elemento decisorio, y en segundo lugar, resulta más «recomendable» una labor simple que no estorbe la contemplación del mineral.

Con todo, continuaron las alhajas en la institución hasta el saqueo de los franceses que, en su retirada hacia Francia se las llevaron en 1813 del Gabinete, empaquetadas de mala manera, sin sus estuches, que quedaron amontonados en Madrid, junto con un par de piezas difícilmente identificables con el conjunto de las alhajas.

La retirada de los vasos del Gabinete tuvo lugar el día 16 de abril de 1813, siendo su director José Mariano Mociño. Se metieron apresuradamente los vasos en cajones, despreciando sus estuches y algunos objetos menores.

El botín comprendía miles de objetos del patrimonio histórico español, tanto procedentes de las colecciones reales y de la Iglesia, como de particulares, a lo que había dado pie el famoso decreto de José Bonaparte fechado en agosto de 1809.

Según documentación inédita del citado Archivo, la Junta Gubernativa del Museo recuerda cómo los funcionarios del Gabinete, con riesgo de sus vidas, dieron noticia del itinerario, la ruta de Valladolid, a las partidas del Empecinado, que cerraron el paso a los franceses quienes, sin embargo, lograron huir[60]. Las alhajas se llevaron primero a Orléans, depositándose finalmente en París.

En la refriega fue quizás donde se deterioraron y se perdieron la mayor parte de los vasos que faltaban al hacer el recuento en París.

Sin embargo, en virtud de reclamación realizada en 1814 por Pedro Macanaz, ministro de Hacienda, el Gobierno de la Restauración firmó en 1815 un acuerdo con España que incluía la devolución de los tesoros expoliados, entre los que se incluían las alhajas del Delfín.

Esta devolución tuvo lugar el mes de diciembre, mediante una entrega formal en la Embajada española de París, ante el agregado Agustín Tabira y Acosta, designado por el embajador de España señor conde de Peralada, y el señor Roux, comisionado del Gobierno francés. De resultas del despojo, se habían perdido los vasos del Gabinete y doce piezas del Tesoro del Delfín. Además, una gran parte sufría deterioros de consideración.

Antón Rafael Mengs, *Carlos III*, h. 1761, Museo Nacional del Prado, Madrid.

El día 3 de diciembre de 1816, se entregan formalmente las alhajas al marqués de Santa Cruz, representante de la Junta de Protección del Museo de Ciencias Naturales por el entonces teniente coronel, Nicolás Mimoisser, comisionado para la conducción de las alhajas desde París, donde se presentó con los vasos distribuidos en seis fardos y un cajón, que se sacaron de la aduana de Madrid en 20 de junio de 1816. En la copia simple conservada en el Archivo, se leen las mismas partidas que en el inventario de entrega de Carlos III, y al margen unas notas de Antonio Gutiérrez, encargado al efecto

como secretario que era de la Junta de Protección, en las que se expresa las alhajas que se hallaron conformes, las que faltaban, y la clase de deterioro que habían sufrido otras.

Los elementos desmontables que conformaban las piezas estaban inadecuadamente ensamblados, y así continúan hasta el día de hoy, pese a que en su momento fue advertido por la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, y en las observaciones realizadas en 1839 al inventario de 1776 con ocasión de la entrega de las alhajas al Museo del Prado, esta vez por orden de Isabel II y en medio de una fuerte polémica que reflejan los medios de comunicación de la época.

La Junta verificó las notas de la Embajada española en París y envió la relación a la Secretaría de Estado. Esta comprobación descarta la posibilidad de que se encontraran en el Gabinete algunas de las alhajas perdidas.

Las alhajas se exponían en armarios cerrados, como piezas manufacturadas, al lado de las muestras minerales. Se podían contemplar mediante previa solicitud, especialmente por los alumnos de la cátedra de Mineralogía. En definitiva, eran empleadas como material de estudio, considerándose muchas de ellas notables ejemplos de yacimientos agotados. Las monturas de la mayoría de los vasos eran tenidas como de mal gusto, y las piedras preciosas que los enriquecían se consideraban prácticamente sin valor, a causa de su baja calidad.

Todos estos extremos constan en un escrito dirigido en agosto de 1839 por la Junta Gubernativa al ministro de la Gobernación de la península. La Junta se lamenta, además, del tratamiento tendencioso de los periódicos que, asegura, llegaron a publicar datos falsos, y que su tardanza en la identificación de las piezas se debía a la falta de documentación fiable y no por intentar oponerse a la voluntad real, como se había sugerido. El 15 de abril se había presentado escrito ante Isabel II, insistiendo en que el valor de las alhajas consistía en su materia antes que en su calidad artística.

La Junta, sin embargo, había llegado hasta el extremo de esgrimir el argumento de que la reina no podía disponer de las alhajas en exclusiva, ya que, muerto su propietario, Carlos III, en 1788, nada se mencionaba al respecto en su testamento, por lo que se entendía que eran herederos también todos los sucesores del monarca, y que debía ser una equivocación burocrática la consideración de las alhajas como propiedad exclusiva de Isabel II, por lo que el Gabinete no podía devolverlas sin faltar a sus deberes como depositario[61].

En julio se conminó a la Junta para que realizase inmediatamente la entrega, lo que motivó el escrito de descargo de agosto, ya comentado, en el que se reconoce que la identificación mediante su inclusión en los estuches es la forma más segura de no equivocarse, aunque se tropezó entonces con la alteración de volúmenes producida por el incorrecto ensamblaje de las piezas.



Federico de Madrazo, *Isabel II*, Casón del Buen Retiro, Madrid.

El nuevo traslado se planteaba a instancia del director del recién abierto Real Museo de Pinturas, José Madrazo, quien reclamó la colección para el Museo alegando que su calidad artística primaba sobre el valor mineralógico. El asunto saltó a la calle, y fueron numerosos los artículos en los periódicos oponiéndose a esta decisión especialmente los aparecidos en el *Eco del Comercio* entre marzo y mayo de 1839[62].

La polémica se zanjó ante la voluntad de la reina, expresada en Real Orden de 11 de mayo de 1839.

Como hemos visto, las alhajas estaban cedidas sólo en depósito, y seguían siendo de propiedad real. Desde entonces, las alhajas se conservan en el Museo del Prado.

Al recibirse en 1839 se fabricaron dos vitrinas exprofeso, donde se exhibían los cristales de roca separados del resto de las piezas, lo que reproduce, sin proponérselo, la separación inicial de las colecciones del gran Delfín, quien diferenciaba sus vasos de cristal de roca en un inventario aparte. Al igual que en el Museo del Louvre, se ubicaron en un espacio importante y se expusieron estas alhajas en la galería central.

Sin embargo, las alhajas no se hallaban en muy buenas condiciones. Abolladas, con remates y partes diversas que no eran suyas, algunas piedras partidas o rajadas, apenas podían sujetarse varias de

ellas, como posteriormente recoge Madrazo[63], quien describe sus males y cita una restauración en 1866 a cargo del «joven platero» Pedro Zaldós, lo que incluía una limpieza y su compostura en los locales del Museo, que había de hacerse «sin añadir ni quitar pieza alguna». Otras restauraciones menores habían sido realizadas con anterioridad a esta fecha, en las que se emplearon agentes que envejecían mal, creando la necesidad de posteriores restauraciones, algunas agresivas con los objetos.

Pero tampoco acabaron los avatares de las alhajas una vez incorporadas a las colecciones del Museo. El 20 de septiembre de 1918, se publicaba en la prensa madrileña la noticia de que el subdirector del Museo Nacional de Pintura y Escultura, José Garnedo, había puesto en conocimiento del juez de guardia que, al hacer una inspección de las salas del Museo del Prado, faltaban objetos de gran valor histórico y artístico.

Pronto se descubrieron los efectos de robos sucesivos, menudos al comienzo, pero reiterados, y decididos en una segunda fase, que, realizados por un antiguo empleado del Museo, privaron a la colección de once vasos y mutilaron otros treinta y cinco. La técnica operativa era muy simple: se desmontaban las guarniciones, generalmente de oro esmaltado, y se volvían a colocar los vasos en sus vitrinas, donde, aparentemente, continuaban intactos.

Con ayuda de una navaja se desmontaron los engastes de piedras preciosas y se despegaron las perlas, siendo todo ello vendido a los diversos peristas de Madrid por una mujer. En un proceso posterior, se desmontaron los vasos, no sabemos si con intención de reconstruirlos después, pues apenas pudieron recuperarse algunos cuencos de ágatas, guarniciones y un puñado de camafeos. Por último, comenzaron a faltar piezas enteras, varias del grupo oriental de la colección, actuación que suponemos asesorada por un especialista, ya que tales objetos no poseían guarniciones ni pedrería desmontable.

Por otra parte se fueron retirando los vasos más espectaculares, por su tamaño y su rica labor, de todo el conjunto. Se supo que por los negocios de anticuariado sitos en la calle del Pez, un hombre fue mostrando una hermosa copa de ágata, intentando que le orientaran sobre su posible precio, pero sin pretender venderla, lo que hace suponer que tenía una oferta previa sobre algo cuyo valor desconocía.

Por fin, la policía apresó al autor de los robos en unos terrenos fuera de Madrid, donde se le intervinieron diversos restos y lo que tenía escondido por los alrededores.

El proceso que siguió a continuación, muy sonado y farragoso, tampoco aclaró las cosas en lo que a la recuperación de las piezas se refiere[64]. Algunos de los camafeos recuperados se emplearon en 1944 para sustituir otros perdidos en algunos de los vasos.

Con ocasión de la Guerra Civil española, en marzo de 1937 fueron enviados los vasos (difícilmente acoplados en sus estuches, puesto que, según testimonian las antiguas fotografías, no les habían devuelto sus elementos originales, estando éstos trastocados) a Suiza, país del que regresaron en 1939, con la única pérdida de parte de la pieza n.º 1103.

Los estuches se reclamaron, para esta expedición, al Museo de Artes Decorativas, institución que los tenía en depósito desde 1914, y a la que se le devolvieron igualmente.

En 1954 se acondicionaron los antiguos nichos de una de las rotondas del edificio Villanueva, creando uno más y aprovechando materiales originales del proyecto original que, según apunta Angulo, pudo ser creado por el propio arquitecto para alojar las alhajas, ya que fue primer hogar de éstas, durante la existencia del Real Gabinete de Historia Natural[65].

Además de las adiciones realizadas en 1944, se limpiaron y consolidaron todas las piezas existentes en 1989, con ocasión de su nueva instalación en la cámara fuerte del sótano. Con motivo de esta restauración se descubrieron algunas marcas no citadas por Angulo, existentes en la guarnición interna de los vasos y otros lugares de difícil acceso si no se desmonta la pieza. No estudiadas hasta la fecha, fueron publicadas sus fotografías con luz rasante en la edición revisada, en 1989, del catálogo que Angulo, ya fallecido, realizara en 1944. Dicha edición se publica al tiempo que se inaugura la nueva ubicación de las alhajas, en la cámara fuerte del Museo.

En 1992, se levantó parcialmente el depósito de los estuches existentes en el Museo Nacional de Artes Decorativas, y una selección de éstos, que realizamos por encargo del Museo en base a las familias estilísticas de estos contenedores, acompaña, por primera vez, la exhibición de vasos.

Fuentes documentales

Inventarios de 1734, 1746, 1776, y notas de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, fotografías y catálogos

La documentación específica acerca de los vasos heredados por los Borbones españoles, se circunscribe a la documentación escrita y la documentación gráfica. Entre la primera se encuentran los inventarios españoles donde se relacionan las alhajas, notas de la Embajada española en París testimoniando la devolución de los vasos y su estado, los comentarios de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales al entregarse el tesoro en 1839 y los catálogos realizados hasta la fecha.

La documentación gráfica, con la salvedad de algún dibujo, se limita a los grabados realizados en el siglo XIX y las dos colecciones fotográficas más importantes, que realizaran antes del robo de 1918 Jane Clifford y la Casa Laurent.

Inventario de 1734

A cargo de Juan Antonio Dávila, ministro del Tribunal de la Contaduría Mayor de Cuentas. Angulo confiesa desconocer su contenido. En 1998 identificamos, con ayuda de Fernando A. Martín, una copia conservada en el Archivo del Palacio Real, bajo el título general *Inbentario General de Pinturas Muebles y Alaxas del Rey nro. S or Conque Esta adornado el Palazio del Real sitio de san Yldefonso Executado De orden de su Magestad en el año de 1734 Por dn Juan Antonio Davila su ss. rio y del Tribunal de su Contt.ria M.or de quentas.* Contiene un capítulo titulado *Alhajas preciosas gu/arnecidas de Piedras que/ son del Rey, por herencia del/ Señor Del Fin de Francia/ su Padre*, y otro complementario, *Prosiguen las Alajas / Preciosas de la Herenz.a / D S. M que no estàn/ guarnezidas con / piedras.* En ambos casos se relacionan los vasos con idéntico texto y orden que en el inventario de 1746, pero la numeración marginal coincide con los números del inventario de la colección francesa del Delfín en Versalles, redactado en 1689, salvo algunos errores, producidos al confundir la columna del precio con la del número de orden. Este número de orden a veces está duplicado, pues la numeración se repite en el capítulo de las ágatas y el de los cristales del inventario francés. En algún caso, los vasos se referencian con números más altos a los consignados en el inventario de 1689, lo que supone que se basa en otro inventario posterior, suplementario del primero y jamás mencionado en parte alguna. Se complementa con dos dibujos que informan sobre la colocación de varias piezas dentro de su estuche.

Inventario de 1746

Iniciado en 1745 a la muerte de Felipe V, se conserva en el Archivo del Palacio Real, y comprende las alhajas recibidas por Felipe V en tres cajones, que contenían ciento treinta y seis estuches o cajas, algunos con varias piezas, lo que sumaba en conjunto ciento sesenta y nueve, cuyo estudio es objeto de este catálogo. Todo ello bajo el epígrafe:

> *Alhajas preciosas guarnecidas de Piedras del Rey por herencia del Señor Delphin de Francia su Padre en Ciento Treinta, y siete Cajas, distribuidas en Tres Cajones.*

Su texto es una copia literal del inventario de 1734, si bien, como ya se advirtió, los lotes se numeran correlativamente, por lo que nos ha servido de modelo para sistematizar el presente trabajo y organizar el orden del catálogo. Angulo, al redactar su catálogo, se lamenta de la vaguedad de este inventario y su falta de precisión:

> «Unido esto —escribe— a referirse en la mayor parte de los casos a vasos de fecha bastante anterior, hace que su interés sea muy mediano».

Y, sin embargo, este inventario incluye dos datos preciosos: las medidas de los objetos y una descripción somera de los estuches, lo que no hace el inventario de 1776 ni las notas de la Junta, que proporcionan dimensiones ocasionalmente.

Además, anota las faltas y deterioros que en esa época ya existían, siendo pormenorizados en cada asiento.

Es menester, sin embargo, dar la razón a Angulo en lo que respecta a la definición mineralógica de los materiales, verdaderamente pobre. Así, abundan las alusiones como «piedra verdosa», «piedra color de» y la identificación de lo que se describe como «piedra ágata» no siempre es correcta.

Por el contrario, la nomenclatura que se emplea en el inventario de 1746 es bastante rica, sin que falten términos de raigambre española como «salvilla», «azafate», «jícara», «pomo», «flamenquilla», unido a vocablos más imaginativos: «hechura de dragón», «esphinge», «góndola», y otros relativos a su posible uso: «aguamanil», «vandeja», «jarra», «frasco», «vaso en forma de velón», «bote». Otros recuerdan objetos litúrgicos: «en forma de copón», «vinajeras», «en forma de campana», y otros, finalmente, ponen de manifiesto la dificultad de comprensión ante lo exótico o ciertas manifestaciones artísticas: «pirámide», empleado para un perfumador por aspersión modelo común en el área islámica mediterránea, o «albarca», que pretende describir un mascarón manierista. Como genérico se utiliza la denominación de «vaso», sustituyéndose por «copa» cuando el objeto tiene pie.

Las medidas se proporcionan en dedos, tercias, varas, midiendo el dedo 18 mm escasos; la vara 83,56 cm y la tercia una tercera parte de ésta. En cuanto a la descripción de las piedras preciosas, pormenoriza su número detalladamente, aunque sin dar precisiones técnicas.

Otro dato de gran utilidad es el de la cantidad de guarniciones que ostenta cada pieza, entendiendo por guarnición cada aplicación metálica, bien sea decorativa, bien sirva para ocultar los ensamblajes de las diferentes partes de piedra. En este caso sí tiene sentido la expresión «de color de oro», utilizada frecuentemente, ante la imposibilidad de verificar la ley, especialmente en las zonas esmaltadas.

Cien años después, la Junta insistirá sobre este punto.

Inventario de 1776

Como se recordará, Carlos III, hijo del segundo matrimonio de Felipe V con Isabel de Farnesio, acabó cediendo las alhajas al recién creado Gabinete de Historia Natural, para que sirvieran de muestrario mineralógico por la rareza de sus componentes pétreos.

Se remitieron el 8 de septiembre de 1776 al Real Gabinete de Historia Natural, y se redactó a tal efecto un nuevo inventario que era, en realidad, una memoria firmada por Pedro Franco Dávila, director del Gabinete de Historia Natural, en la que consta haber recibido las alhajas que se describen en ciento treinta y nueve artículos, entregadas por Francisco Manuel de Mena, según orden del rey Carlos III.

Comprende ciento treinta y nueve asientos, inclusive el n.º 138, unos tableros historiados de enconchado mexicano, objetos que, por no formar parte de la herencia del Delfín no se incluyen en el estudio presente.

Angulo considera este inventario más preciso y rico en su terminología artística[66], y en efecto, proporciona datos preciosos sobre el colorido de los esmaltes y guarniciones, analiza mejor las piedras (ver, por ejemplo, el n.º 53), y calcula con datos técnicos la regulación del metal noble, en marcos, onzas u ochavas, así como el peso de las piedras en granos, siendo éste que corresponde a la cuarta parte de un quilate[67].

Otra información importante es la valoración de las piezas que, aunque parece realizada según criterios exclusivamente materiales, permite orientarse acerca del rango de cada objeto en la colección. A diferencia del anterior, en este inventario hay un principio de organización en dos grandes bloques, pues aparecen agrupados los vasos de cristal de roca por un lado y, por otro, los de piedras duras.

En cuanto a la terminología, busca las comparaciones plásticas, despojadas a veces del carácter funcional que aparece en el anterior inventario (ejemplo el vaso n.º 35, «vaso en forma de morrión», que en 1746 se define como «aguamanil»); se introducen voces nuevas, como «vichas» por «sirenas» o «esphinges»; se intenta precisar la naturaleza de las piedras (ejemplo el n.º 37, «diaspero sanguino»; n.º 42, «cornerina») que no siempre resulta exacta (n.º 51, «mármol egipcio», por jade). Se mantienen comparaciones ya utilizadas, como «en forma de copón» (n.º 67), «vinageras» (n.º 72) «en forma de pirámide» (n.º 60), al lado de algunas nuevas, como «en forma de tibor» (n.ºs 59 y 61), «hechura de urna» (n.º 62).

Alguna descripción resulta sorprendente, como la del n.º 103 que interpreta «dos ángeles» cuando en realidad son dos bichas.

El inventario contiene numerosos errores fonéticos, lo que permite conjeturar que fue copiado al dictado. Así, «asa» por «vasa» (n.º 110); «verdes» por «bordes»; «castillos» por «cestillos» (n.º 128); «colores» por «flores», etc.

Por lo general, las descripciones parecen realizadas a la vista del inventario de 1746, como ocurre con las n.ºs 18 y 127 del catálogo de Angulo (n.ºs 61 y 115 de 1776, respectivamente), lo que facilita la identificación de las piezas.

Llaman, por último, la atención los comentarios sobre la mala calidad de las piedras: «esmeraldas muy sordas y hervosas» (n.º 60); «diamantes delgados» (n.º 65), etc.

En esto coinciden todas las relaciones, y ya en 1746 encontramos apreciaciones similares: «rubies chiquitos» (n.º 1). Son particularmente desfavorables las anotaciones de la Junta en algunos números del inventario: «diamantes... inferiores en su labor y brio» (en el n.º 119); «diamantes de simple labor y pocas luces», «zafiros... muy bajos de tinta y tienen poco brío» (comentario al n.º 53). Finalmente, en las observaciones generales con las que cierra la Junta sus comentarios, clasifica la pedrería del conjunto como «sumamente inferior».

Tal insistencia a lo largo del tiempo podría indicar una de las causas del poco aprecio en que se han tenido estos vasos.

Notas de la Embajada española en París

La Embajada española en París envió unas notas redactadas al recibir el agregado Agustín Tabira y Acosta tres cajas «de preciosidades» que fueron robadas del Gabinete de Historia Natural en 1813, conducidas a París, y entonces devueltas por el señor Roux, en representación del Gobierno francés.

En estas notas se advierte de la falta de doce de las alhajas, piedras y guarniciones, además de otros deterioros. Las notas no describen ni hacen precisiones de tipo técnico. Utilizando lenguaje coloquial se limitan a constatar el estado de las piezas, en breves palabras.

Dos notas finales, fechadas en diciembre de 1815 aclaran que los comentarios fueron redactados por la persona que había custodiado las alhajas hasta su entrega; y que el agregado Agustín Tabira y Acosta, con autorización del conde de Peralada, embajador de España, había recibido las alhajas del representante del Gobierno francés, y estuvo presente durante su embalaje en tres cajas. Anotó también la falta de todos los estuches, que se habían quedado en Madrid, y el hecho de que las cajas de los cristales se habían enviado cerradas, sin poder verificar su correcta devolución al Gabinete.

De estas anotaciones han llegado hasta nosotros los comentarios incluidos por la Junta en 1839 al enviar las piezas al Museo del Prado, sacados de una copia simple, único testimonio que existía a la sazón en el Gabinete.

Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales

Son comentarios realizados en 1839 al inventario de 1776 por la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, entidad sucesora del Real Gabinete de Ciencias Naturales, así como a las notas de la Embajada española en París.

Las observaciones o comentarios de la Junta son notables en cuanto a la descripción de la naturaleza de los minerales, y están especialmente pormenorizadas las descripciones de entalles y camafeos. Proporcionan medidas en pulgadas francesas y líneas, comen-

tándose los puntos oscuros del inventario o lo que no coincide con el estado de las piezas.

Como ya hemos mencionado no puede por menos causar extrañeza que la Junta se percatara de que varios de los remates estaban colocados en vasos que no eran los suyos y, pese a ello, no intentó devolverlos a su posición original. Tampoco se restauraron las alhajas, ya que, al entregarse en 1839 al Museo del Prado, aparecen con los mismos desperfectos que tenían cuando se trajeron de París.

Reproducimos a continuación las observaciones generales de la Junta[68], por considerarlas de interés para comprender las causas del grave deterioro de las alhajas, así como la escasa valoración de las mismas:

«1.º Todas las notas que se han puesto en este inventario como de la Embajada, son sacadas de una copia simple, ó no autorizada, existente en el Archivo del Gabinete de Historia Natural.

2.º Los objetos preciosos o alhajas que comprende este inventario tienen sus estuches y fueron conducidos sin ellos á Francia en la guerra de la Independencia, asi que ecsisten en la actualidad en el Gabinete, inclusos los de las doce alhajas que faltan segun las notas de la Embajada a cargo del Conde de Peralada, al devolver á España estas preciosidades con otras varias que tambien se estrageron del Gabinete por el Gobierno francés; cuyos [al margen] estuches todos escepto uno ya anotado en el inventario, se entregan al propio tiempo que los objetos al Director del N[l] Museo.

3.º El Embalage de objetos tan fragiles y delicados sin sus estuches, [tachado: y el haberlo devuelto sin ellos en los fardos con que vinieron en 20 de junio aparece del recibo], es sin duda [tachado: una de] la causa principal de que las guarniciones de muchos de estos vasos se hallen flojas y algunas abolladas; que los pies y copas de otros esten desprendidos y movedizos, y que se advierten algunas rajas y fracturas que no se indican en las mencionadas notas; sobre todo los objetos de cristal de roca por la mayor disposición de esta materia á semejante accidente.

4.º Tambien debe notarse que asi como la pedrería fisica que adorna estos objetos es sumamente inferior en lo general, por su tinta, tamaño y poco brío, y porque las mas de las piedras finas de color estan en cabujon ó sin labrar, asi tambien es sumamente arbitrario y sugeto á equivocaciones el peso del oro, plata y plata dorada de los pies, engastes y guarniciones de semejantes objetos, que indica el inventario primitivo, por no haberse podido apreciar por separado su peso y ley particularmente en las esmaltadas, circunstancia indispensable para proceder en esto con ecsactitud.»

Al igual que los inventarios anteriormente descritos, fueron trascritos y publicados en la reedición de 1989 del catálogo de Angulo, pero no han sido estudiados hasta 1998, salvo en los avances de dos artículos publicados en 1991 y 1992, en los números 30 y 31 del *Boletín del Museo del Prado.*

Catálogo de Pedro de Madrazo

Angulo, en su estudio sobre las alhajas, cita un catálogo de Pedro de Madrazo, director del Museo del Prado, realizado en 1872[69], pero, en realidad se refiere al catálogo general de las colecciones del Museo del Prado, lo que incluye algunas anotaciones en su página LXIII, acerca de las alhajas.

Sin embargo, hemos descubierto en el Archivo Histórico Nacional una serie de anotaciones manuscritas y dibujos del mismo autor, lo que hace sospechar que su intención era realizar un catálogo específico de las alhajas.

Dichas anotaciones contienen, por regla general, descripciones de las piezas, así como algunos dibujos de detalles de las mismas, y se ofrecen por primera vez en este estudio.

Catálogo de Joaquín Ciervo

En 1923 se publicó[70] en la revista *Anuari de les Arts Decoratives* el resumen de un libro, obra de Joaquín Ciervo, titulado *El Tesoro del Delfín. Alta orfebrería venida a España en 1734*, libro cuya publicación estaba prevista en la colección *Biblioteca Fomento de las Artes Decorativas.* Dicha obra contenía un capítulo sobre la orfebrería regia de los Museos del Louvre y del Prado, partiendo de la creencia, tan difundida, de que estas alhajas habían pertenecido, a través de los siglos, a la Casa real francesa.

En el resumen publicado se comentan brevemente sesenta y siete vasos, varios de ellos desaparecidos en el robo de 1918, publicándose las fotografías coetáneas.

Los comentarios ofrecen poco interés, pues son meramente descriptivos, pero suelen contener erratas ante términos que aparecen en el inventario de 1776 y las notas de la Junta Gubernativa al mismo, que al autor no deben serle familiares. Así, «diaspra sanguina», por «diaspro»; «armillerado» por «arminellado»[71] «Noé profanando la vid» por «Noé propagando la vid»[72]; «adronico» por «andronico»[73]; «arcasita» por «marcasita»[74], «nero artico» por «nero antico»[75], y otros muchos errores que evidencian su desconocimiento de la terminología tradicional.

Otros términos, ya en desuso, se han tomado directamente del inventario: «vaso hechura de tibor»; y, como prueba definitiva de que el autor manejaba un inventario antiguo, cita la amatista de Vich que remataba el vaso descrito como figura XL que, reproducida en la página 166, resulta ser el vaso n.º 137 de 1776, (101 de Angulo), cuyo remate desapareció en París, como la Junta indicó en su momento y puede comprobarse en la misma foto, luego el autor no pudo conocer el remate que describe.

Aún sin validez científica, es un curioso documento y constituye, de hecho, el primer intento de catalogación del conjunto global de las alhajas.

Catálogo de Diego Angulo Íñiguez

En 1944, don Diego Angulo Íñiguez, destacado estudioso, que a la sazón era conservador adjunto a la dirección del Museo, realizó un estudio y descripción del conjunto de las alhajas, con noticias acerca de la talla de piedras duras, la orfebrería de las guarniciones, los camafeos y un análisis de la denominación tradicional de los vasos en España que incluye una breve mención de los estuches, todo ello precedido de una historia de la colección contada a grandes rasgos. Se describen posteriormente las piezas, con citas ocasionales de paralelos y alguna bibliografía.

El autor agrupó los vasos existentes en dos grandes áreas: piedras duras y cristal de roca; y dentro de ellas subdividió por tipologías, naturaleza de los materiales y otros criterios de unificación, como la existencia de camafeos.

En el apartado de cristal de roca se combinó la cronología con grupos de familias estilísticas.

No obstante, la intención del autor era redactar una guía, por lo que no se incluyeron descripciones de los vasos desaparecidos en París ni los robados en 1918.

Así, de las ciento sesenta y nueve piezas originales, se describen ciento diecisiete, si bien alcanza un total de ciento veinte comentarios, ya que los que tienen los números 41, 50, 51 y 117 corresponden a restos de vasos.

Un estudio de carácter general acerca de la elaboración de las piedras duras y sus artífices, así como algunas notas sobre los estilos predominantes, las guarniciones y los camafeos de similares características que los de los vasos madrileños, con algunas referencias a éstos, precede a la descripción de las piezas. Esta descripción se acompaña por una datación, generalmente no razonada y en algunos casos basada en paralelos tomados de las obras monumentales de Eichler, Kris, Barbet y Babelon principalmente, que se citan en su bibliografía, además del repertorio de Rosemberg, *Die Goldmiede Merkzeichen*, y la obra de Nocq, que le sirvieron de guías para la identificación de las marcas, no conseguida en el caso de los artífices. Angulo, además de la datación, proporciona medidas en centímetros y algunas correspondencias con los antiguos inventarios, especialmente el de 1776, junto con un breve análisis estilístico y comparativo. Se incluyen, caso de hallarse visibles, marcas y otros detalles no citados anteriormente.

La terminología empleada constituye una novedad en relación a los anteriores inventarios, y el autor justifica su uso en la introducción, pues tales términos se encuentran en antiguos inventarios españoles al describir objetos similares.

En cuanto a la identificación de los minerales, Angulo manifiesta adoptar el criterio de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, no siempre exacto, como se verá al tratar los aspectos gemológicos del conjunto.

Este catálogo ha sido punto de obligada referencia para estudios posteriores, especialmente la reedición de 1989, que citaremos continuamente, ya que, además, contiene fotografías de los vasos robados en 1918, trascripción de los inventarios de 1746 y 1776, un estudio sobre la restauración de las alhajas y un informe sobre el estudio gemológico incorporado al texto, realizado por la Universidad Autónoma de Madrid.

Documentación gráfica

Grabados

No son numerosos los grabados con representación de alguno de los vasos de la herencia del Delfín. Varios están reproducidos en el libro de José Ignacio Miró, *Estudio de las piedras preciosas. Su historia y caracteres en bruto y labradas con la descripción de las joyas de la Corona de España y del Monasterio del Escorial*, Madrid, 1870.

Pedro de Madrazo también se ocupa del tema, con artículos y comentarios que se acompañan de algunas ilustraciones puntuales, como la del artículo «Alhajas del Delfín. Salero de ónice oriental» en *Museo Español de Antigüedades*, IV, 1875, pp. 419-433, *Viaje artístico*, Madrid, 1884, pp. 160-163, o el *Catálogo del Museo del Prado*, 1872, I, LXIII.

Fotografías

En otoño de 1863, Jane Clifford, viuda del célebre fotógrafo Charles Clifford, realizó una serie de fotografías de objetos de arte de las colecciones españolas para el Departamento de Historia y Arte del Museo South Kensington de Londres (actual Victoria & Albert). Se conoce la fecha por una declaración de John Charles Robinson en el claustro del propio Museo, realizada en el mes de diciembre del mismo año, en la que daba cuenta del encargo, más de ciento treinta negativos en placas de vidrio para ser positivados por el procedimiento de la albúmina.

El 28 de junio de 1864, se anotaba en el Museo el ingreso de cuatro juegos, tres comprendiendo sesenta y seis fotografías y el restante ochenta.

En efecto, las fotografías se realizaron en condiciones algo precarias, y juegos de sus positivos se encuentran en el citado Museo y en el Archivo del Palacio Real de Madrid, entre otras instituciones, donde hemos examinado una serie incompleta, que revela algunos pequeños deterioros posteriormente restaurados[76].

Laurent, años después, realizó sus series, muy comercializadas, del conjunto de las alhajas, casi siempre fotografiadas en grupos, con textos en francés acerca de la época estimada de éstas y el reinado del monarca francés bajo el que se suponía habían sido creadas. En el Archivo del Museo del Prado, sección Dirección, Archivo General, existe documentación acerca de los permisos

concedidos, entre 1901 a 1923, a la Casa Laurent y a Mariano Moreno García para la venta de fotografías sobre piezas del Prado, lo que incluye las alhajas[77].

Existen numerosos juegos de positivos en varias instituciones, como el Instituto del Patrimonio Histórico Español, donde se conservan los negativos originales, también de placas de vidrio, el Museo del Prado, el Nacional de Artes Decorativas, el Louvre, y en varias colecciones privadas.

En cuanto al tratamiento gráfico de la prensa, no hemos pretendido recoger documentación exhaustiva por considerar que no aporta novedades a la investigación de las alhajas, si bien algunos artículos se citan en la bibliografía por razones puntuales.

Cabe señalar, no obstante, que el Tesoro es protagonista en la prensa en algunas ocasiones, especialmente durante la polémica planteada por el traslado de 1839, de la que el periódico *El Eco del Comercio* recogió su desarrollo los días 15, 19, 24, 26 y 27 de marzo, 3, 8 y 9 de abril y 17 de mayo de 1839. Posteriormente, el robo de 1918 lo vuelve a poner de actualidad con artículos como el del barón de la Vega de la Hoz, «Las joyas del Delfín», en *Coleccionismo*, VI, 1918, p. 137; «El Tesoro del Delfín», en *La Esfera*, 28 de septiembre de 1918, o el redactado por Paul D'Ivi en el *Magasin Pittoresque*, n.º 5, 1918, bajo el epígrafe «Vases antiques au Prado».

Dibujos

Francisco Aznar realizó unos dibujos del Tesoro del Delfín para el Museo South Kensington, incluidos entre los encargos iniciales de la institución. Poco a poco, el artista fue desplazado por los trabajos fotográficos de Jane Clifford ya mencionados, mucho más económicos.

Como mera anécdota, consignamos aquí la supuesta representación del vaso con sirena de oro n.º 12 (1 de Angulo), en el retrato de la duquesa de Castro Enríquez realizado en 1868 por Federico de Madrazo. Este artista, director del Prado, no pudo, evidentemente, copiar un objeto del Museo para ser exhibido en un retrato privado como elemento decorativo, extremo que podría afectar a su deontología profesional. Aunque inspirado directamente en el vaso citado, el objeto representado es mezcla de dos piezas de la colección del Delfín: pie y vástago corresponden, en efecto, a la sirena de oro y su base, mientras que el cuerpo está inspirado en el del n.º 125 (13 de Angulo), con distinto color[78]. Sin embargo, se suele insistir en este extremo, como demuestra un artículo recientemente publicado en Francia[79].

En cambio, sí constituyen un apunte realista del vaso con sirena los bocetos que realizara Pedro de Madrazo junto a los textos arriba citados, existentes en el Archivo Histórico Nacional.

ESTUDIO DEL CONJUNTO ORIGINAL

El catálogo razonado que se incluye en esta publicación, abarca la colección completa de los vasos traídos a España, siguiendo el primer inventario español ordenado por números correlativos, realizado en 1746, y recibidos por Felipe V como herencia de su padre el gran Delfín de Francia. Se limita pues, a los objetos descritos en el citado inventario, excluyendo el resto de la herencia.

ASPECTOS GEMOLÓGICOS

LAS LLAMADAS «PIEDRAS DURAS»: CLASES, PROCEDENCIA Y TERMINOLOGÍA

El examen de la procedencia y naturaleza de las piedras es uno de los aspectos más relevantes en el estudio de la colección de vasos del Prado.

Resulta del máximo interés el informe gemológico que la Universidad Autónoma de Madrid realizó para la reedición del catálogo de Angulo en 1989, lo que ha servido, en principio, para confirmar o no la común procedencia de diversas series de vasos, e incluso de alguno en concreto, si bien es preciso al mismo algunos matices.

Los jades

Conocido desde hace más de siete mil años, el nombre chino del jade es *yü*.

A comienzos de la Edad Moderna, el jade que circulaba por Europa provenía de México, donde los castellanos lo habían bautizado como «piedra de ijada», por suponer poderes curativos de las enfermedades renales, lo que fue traducido al latín como *lapis nephriticus*[80], con similar sentido. Rodeado de poderes mágicos en la América prehispánica, era lógico el interés de algunos príncipes europeos, como el emperador Rodolfo II, por este material.

El jade abarca una larga serie de variedades y colores, aunque, técnicamente, se ha demostrado que debe distinguirse entre jadeíta y nefrita, perteneciendo la jadeíta al grupo de la auxita y la nefrita al grupo de la actinolita; son ambas silicatos, la primera alumínico sódico y la segunda de calcio magnésico y hierro. La primera tiene más dureza y peso específico, y su exfoliación es imperfecta, mientras que la nefrita goza de una exfoliación perfecta en sentido longitudinal, lo que la hace más idónea para la talla.

La jadeíta puede ser translúcida y la nefrita apenas lo es. La nefrita es más resistente que la jadeíta, siendo ambas muy duras.

El pulido otorga al jade un aspecto graso, con brillo mate. Sus variedades más apreciadas son el llamado *jade imperial*, que es jadeíta birmana de color esmeralda, debido a la presencia del cromo. También el verde es la variedad más apreciada de la nefrita.

En la parte de la colección del Delfín que vino a España, se incluyeron nueve objetos labrados total o parcialmente en jade, además de los prasmas, de los que hablaremos más adelante.

Pueden considerarse conjunto los n.ºs 63 y 85 (64 y 65 de Angulo), dos braserillos realizados con jades de presumible procedencia oriental. A juzgar por las marcas de la plata, su montaje debió ser prácticamente contemporáneo, por lo que es de suponer que todas las piezas de jade estaban juntas, procedentes quizás de regalos, como se documenta en alguna ocasión, probablemente de los embajadores siameses en la corte de Francia.

La forma del vaso n.º 63 confirma su origen oriental, además del hecho de que los dos vasos tienen la tonalidad grisáceo-amarillenta propia de algunos jades chinos. Ambos son piezas de gran tamaño.

El n.º 131 (67 de Angulo), tuvo por acompañamiento dos tazas menores, robadas en 1918, todo ello labor china del comienzo de la dinastía Qu'ing o finales de la Ming, con el recurrente motivo de los lotos. Fue presente del rey Phrai-Narai.

También a la transición de las dos dinastías podría corresponder la fecha de realización de una vasija con aspecto de tetera o aguamanil, decoración de hojas o lengüetas fajadas, motivos florales y animalísticos, ejecutada en jade blanquecino. Con el n.º 97, fue robada en 1918. Al área islámica, posiblemente otomana, debió pertenecer el perfumador n.º 5, robado también en 1918, que tuvo su platillo de la misma piedra y decoración, según consta en el inventario de Versalles de 1789.

El n.º 61, único jade occidental que se encuentra en la colección del Prado, por su parte, parece proceder, al igual que otros muchos ejemplares europeos, de la producción en la corte praguense de Rodolfo II, entusiasta del mundo mineral y las supuestas virtudes de las gemas.

Robert Skelton sugiere que el aprovisionamiento de jade (nefrita) para los numerosos vasos producidos en la corte de Praga lo obtuvo el emperador mediante su asociación con un aristócrata bohemio llamado Vilem Romzberk, también alquimista aficionado y buscador de rarezas. Curiosamente, uno de sus laboratorios estaba en el castillo de Reichenstein en Silesia, donde se encontró en el siglo XIX una importante veta de jade nefrítico[81].

Además, en el extremo occidental del lago Baikal se conocían yacimientos de nefrita color verde espinaca, material con el que fueron labrados diversos vasos augsburgueses.

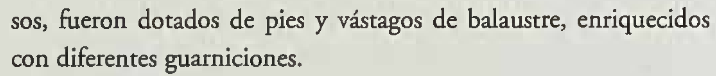
Algunos de los vasos labrados en jade, dispersos por Viena, Munich y París, son de considerables dimensiones. Muchos de éstos, con el cuerpo tallado en forma de venera o mascarones monstruo-



Vaso de jade con pie de plata dorada (n.° 131).



Copa de jaspe con camafeos y esmeraldas (detalle) (n.° 20).



sos, fueron dotados de pies y vástagos de balaustre, enriquecidos con diferentes guarniciones.

Se considera que los mejores y más delicados trabajos pueden ser obra de Ottavio Miseroni, quien llegó a Praga en 1588, y de su hijo Dionisio[82].

Como arriba se ha dicho, en el grupo de Madrid sólo existe un vaso —el n.º 61 (66 de Angulo) con forma mixta de lucerna y mascarón, realizado en jade verdoso oscuro— obra de un taller occidental, presumiblemente de Praga, con una calidad que permite su adscripción a Ottavio Miseroni en su primera etapa de permanencia en la corte rudolfina. Mantiene similitud con otros vasos realizados en el taller milanés de los Miseroni y con las algo toscas obras de Franz Johann Mayer, de Augsburgo, conservadas en el Louvre.

Cuestión aparte es lo referente a lo que los antiguos llamaron prasma o plasma de esmeralda, sin duda una variedad relacionada con el grupo del jade.

El prasma o plasma de esmeralda se define en el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* incorrectamente, pues se identifica como ágata de color verde oscuro, cuando, en realidad, no se puede definir como una sola variante, ya que es denominación difusa que hace referencia a piedras de color verde muy diferentes entre sí.

Tradicionalmente, se denominaba prasma a minerales verdes que se creía eran la madre o criadero de la esmeralda, cuyo precio era superior al del oro. Durante la Edad Media se designó con este nombre a toda una variedad de piedras verdes. Las leyendas medievales relativas a piezas de esmeralda de gran tamaño se referían probablemente a piezas de plasma. Sin embargo, en el caso de la colección de Luis XIV y su hijo, existe un grupo de objetos realizados en una piedra de bella tonalidad verde, que han sido reconocidos en la documentación bajo la denominación de plasma, por lo que éste es uno de los pocos casos en que se puede saber con certeza lo que se denomina bajo dicho vocablo.

Consta que, al morir el Delfín, el duque de Orléans recogió las mejores piezas de la colección de su padre para su hermano, el duque de Anjou, ya Felipe V de España. Verlet cita las palabras de Saint-Simon, quien especifica que eligió el duque las piezas de prasma. Eran veinte las que se describían en el inventario de 1689, y todas hacían referencia a un tipo de piedra concreta, sin posible confusión con otra, que también existía entre las colecciones de Luis XIV.

En efecto, todos los vasos conocidos se tallaron en la misma piedra y tienen las mismas características de fabricación: pequeño tamaño, paredes delgadas y translúcidas, a veces con asas talladas en la propia masa de la piedra.

Varios de ellos han llegado hasta nosotros mediante reutilizaciones de fragmentos y piezas provenientes de otros ejemplares dañados; ocultación de grietas y destrozos por distintos medios, sustitución de las partes que faltan, alteración de volúmenes originales, etc.

Todos siguen modelos basados en la fase más depurada del Renacimiento italiano y parecen obras contemporáneas, quizás de procedencia milanesa, labradas con anterioridad a 1540, según se deduce de las fuentes documentales.

Este cúmulo de circunstancias, así como la muy definida apariencia del material, permite considerar la hipótesis de su procedencia de un único taller.

Las monturas, al considerarse piedra de mucha estimación, se realizaron en oro para todos los ejemplares conocidos.

La procedencia del mineral se desconoce con certeza, pero es de origen oriental, probablemente birmana. Por otra parte, hemos examinado atentamente, tanto los vasos franceses como los españoles, al igual que lo hizo en su día Daniel Alcouffe, y coincidimos con éste en que los ejemplares que aún existen en Madrid corresponden a la misma veta que los existentes en el Louvre. Son levemente translúcidos y su masa verde vivaz, de color uniforme y aspecto espon-

joso, se encuentra salpicada por diminutas manchas color limón. Pulidos adquieren un brillo similar a la superficie de la porcelana o la cerámica vidriada.

Hay otros en Florencia y alguno más disperso en las colecciones europeas más importantes, entre ellas la del Kunsthistorisches Museum de Viena, todos ellos del mismo tono de verde y con las manchas amarillas.

En cuanto al grupo del Louvre, D. Alcouffe[83] realizó un estudio en 1974 para la Asociación Francesa de Gemología, para el que dos gemólogos, D. Level y H. J. Schubnel, estudiaron la naturaleza de esta singular materia que los inventarios franceses tenían como la más preciosa de las piedras duras, término que se aplicaba a diversas piedras verdes, y se denominaba *prime d'emeraude*, lo que entre nosotros se describía como «prasma» o «plasma de esmeralda».

Para ello, se eligieron aquellos vasos que en la colección de Luis XIV se describían como realizados en dicha materia y que, analizada, resultó ser una variante de la jadeíta rica en cromo, o cromojadeíta (Na [Cr, Al] Si_2 O_6), similar en aspecto al jade imperial, pero con pequeñas manchas color limón. Alcouffe, además, logró aportar datos que permiten considerar que todos los vasos realizados con este mineral eran obra del mismo taller, al que pertenecen dos de la colección del Prado[84].

La presencia de algunos vasos de plasma de esmeralda existentes en el Louvre, ha sido documentada por Alcouffe[85] en el inventario de Fontainebleau de 1561; en éste se especifica que dos copas tienen un par de asas y que existen vasos con tapador, que hubieran podido identificarse con el n.º 15, antes de añadirse la montura que tuvo hasta 1918. En el inventario de 1561, de la colección de los reyes de Navarra en Pau, encontramos: *Ung petit flacon de prasme d'esmeraude garny d'or, pendu à une petite chaigne*, cuya descripción recuerda la del pomo n.º 18, que tuvo su cadenita[86]. No sería rara tal procedencia, de confirmarse la similitud, pues otros objetos de la colección del Delfín provienen del tesoro de los reyes de Navarra.

En otros inventarios, como el de Anne de Montmorency, muerta en 1567, o el del duque Carlos de Guisa (1571-1640), aparecen mencionados otros vasos de prasma de esmeralda, siempre singulares y caros. Francisco I había comprado sus vasos entre 1533 y 1537 a un mercader milanés llamado Ambrogio Cassul o Cassal, lo que, según Alcouffe, permite especular con la posibilidad de que sea milanés el taller que produjo tales objetos, dentro todos del gusto renacentista italiano más depurado. El taller habría realizado esta serie entre 1530 y 1540, por lo que nos hallaríamos ante una producción inicial de los tallistas milaneses de las piedras duras, con material procedente de Extremo Oriente que, a la luz de las investigaciones más recientes, creemos que podría corresponder a los inicios del taller familiar de los Miseroni.

En cuanto al material pétreo, pudo ser importado en una sola vez, y cesar la fabricación de vasos al agotarse, puesto que no conocemos otro tipo de objetos labrados con la misma veta.

Pese a sus esfuerzos, Luis XIV sólo logró juntar siete de estos vasos; el Delfín tuvo muchos más, pues, como recordaremos, Verlet cuenta veinte de estas codiciadas alhajas[87]. De éstas, vinieron a España al menos tres, quizás cuatro.

Entre los vasos que posee el Museo del Louvre —todos procedentes de la colección de Luis XIV— el monarca adquirió dos en la almoneda del cardenal Mazarino, el primero con forma de naveta, con guarnición de mediados del siglo XVII, al gusto francés, de hojarasca esmaltada de blanco con toques rojos y negros.

El segundo, con perfil similar a la urna o pomo n.º 114 (56 de Angulo), se describía como de forma antigua, con dos asas monolíticas, formadas por cartones, pero curvadas en ese como los delfines del Prado, con medias hojas de laurel en hilera, a modo de moldura en el borde. La tapa y el pie, de oro esmaltado, fechables hacia 1590-1600, parecen realizadas con intención de reconstruir el volumen inicial, perdido probablemente al quebrarse la tapa y pie originales[88].

Adquirido entre 1684 y 1701, existe en el Louvre otro vaso también similar al n.º 114, pero sin asas, cuya tapadera debió ser parecida a la que perdió el vaso madrileño en París hacia 1515[89].

En cuanto a los plasmas traídos a Madrid, identificamos tres piezas realizadas en la misma piedra verde con manchas minúsculas color limón: el vaso n.º 18 (57 de Angulo), un pomo con enrejillado de oro; el n.º 15 (50 de Angulo), con tres ninfas y un sátiro, vaso del que hoy sólo quedan dos guarniciones, y la urna n.º 114 con asas en forma de delfines (56 de Angulo). Los tres objetos participan de las características comunes a los vasos del mismo tipo existentes en el Louvre: paredes delgadas, perfiles sencillos, como realizados a torno, si bien la presencia de asas monolíticas descartan en algunos ejemplares este tipo de técnica y, en general, líneas depuradas, con, si acaso, pequeñas molduras o algún detalle vegetal.

Mientras la pequeña urna monolítica con asas de delfines fue un vaso completo, enriquecido con delicada montura de oro, la copa n.º 15 utiliza como parte de su tapador un elemento que, a su vez, procede de otro vaso, pues fue un vástago acampanado que servía también de pie. De ahí su extraña forma. Con el fin de ocultar las roturas del pomo n.º 18, se realizó el bello enrejillado al gusto del barroco clasicista francés. En los dos casos, ha habido un esfuerzo continuado por no desaprovechar tan raro material, dotándolo, además, con guarniciones de excelente calidad.

Sin embargo, no es plasma el cuerpo del vaso n.º 125, que el estudio gemológico realizado en 1989 identifica como jaspe musgoso, pero que el inventario de 1776 definía como «blasma», lo que certifica la Junta, añadiendo que *es de la mejor especie de plasma que se conoce.*

También se tuvo como prasma el vaso n.º 81, robado en 1918, en buena parte realizado en oro, y fue tasado alto con relación a la media. En este caso, es la propia Junta la que rechaza la atribución y anota que se trata de *prasio con marcasita formando herbetta.*

Por último, el cuerpo del vaso n.º 77 (48 de Angulo), es una pieza antigua que, en 1776, tras ciertas dudas, se consideró que era *al parecer blasma*. En este caso, la Junta reacciona del mismo modo que ante el vaso n.º 81, considerando su composición como una variedad de *herbetta* formada por jaspe prasio con vetas de marcasita, lo que parece indicar que la copa del vaso 81 y el vaso 77 estaban hechas del mismo material. Finalmente, en el estudio gemológico de 1989 se clasifica como serpentina.

El mismo estudio clasifica la piedra verde con manchas amarillas que se ha analizado como «jaspe prasio»[90].

En definitiva, parece probado que Daniel Alcouffe ha logrado identificar vasos tallados en prasma, que ingresaron en la colección de Francisco I en los años treinta del siglo XVI. Por tanto, cabría revisar la datación de ciertas piezas de similares características que pudieron pertenecer al mismo conjunto, como las conservadas en el Kunsthistorisches Museum de Viena, que Rudolf Distelberger considera realizadas en la segunda mitad del siglo, sugiriendo para alguna[91], la posibilidad de la participación de Ottavio Miseroni (Milán 1567-Praga 1624), lo que no sería posible, puesto que la época de actividad de este maestro se sitúa en fecha posterior a la realización de estas piezas. No obstante, podrían haber guardado relación con el taller Miseroni en sus momentos iniciales, pues incluso el famoso Gasparo mantuvo una faceta clasicista, de líneas depuradas, que tiene puntos de contacto con las obras mencionadas.

Las calcedonias

Su nombre proviene de una antigua ciudad situada a orillas del Bósforo.

Bajo calcedonias se entiende científicamente el grupo genérico de los cuarzos microcristalinos, como el ágata, el heliotropo, la carneola y otras variedades. Por lo tanto, las denominaciones antiguas son sumamente confusas, así como las distinciones actuales, pues no todas las escuelas están de acuerdo en agrupar de similar manera los diferentes tipos de piedras históricas.

Por ejemplo, el llamado «jaspe sanguino», cuyo nombre correcto es sanguina o heliotropo, no es un jaspe, sino una calcedonia opaca, a cuyas manchas rojizas, tenidas por gotas de la sangre de Cristo, se atribuían poderes milagrosos en la Edad Media. Sus yacimientos más importantes se encuentran en la India, y entre los vasos del Delfín, son numerosos los que están elaborados total o parcialmente en esta materia.

De estos objetos han desaparecido varios, pero consta en los inventarios su descripción, como la copa n.º 4, el vaso globular con tapador n.º 33, la *tazza* con delfines dorados en el pie n.º 39 y la copa en forma de naveta n.º 54.

Sin embargo, aún podemos contemplar la gran copa con tapador n.º 82, relacionada con la n.º 105, también realizada en el mismo material; la salvilla n.º 91, colocada sobre pie abalaustrado y el vaso avenerado n.º 128, así como la taza n.º 32.

Emplean parcialmente la sanguina los números 14, 77, la copa en figura de ánade n.º 123, la taza n.º 91 y la n.º 25, que tuvo tapador.

Pese a que el estudio gemológico de 1989 clasifica algunas piezas de diferente manera, son de sanguina los vasos con tapa n.ºs 2 y 46, así como el doble juego de jarros y bandejas agrupado bajo el n.º 11.

La mayoría de estos vasos están realizados en Milán y pensamos, como se expone en el catálogo razonado, que alguno puede ser producto del taller de la corte de Praga.

Volviendo a las piedras, tampoco es ágata, en sentido estricto, la llamada «ágata musgosa», sino calcedonia con inclusiones de hornblenda, cuyos más famosos yacimientos se situaban en la India. No obstante, mantenemos dicha denominación por ser tradicional.

La Junta identificó como ágata musgosa los grandes elementos (quizás dos salvillas y un cuenco) que conformaban uno de los vasos mayores del conjunto, el n.º 58, robado en 1918.

De la pareja de vasos n.ºs 52 y 126 —el primero también robado en 1918— el estudio gemológico realizado en el que resta, identifica la parte inferior como calcedonia y la superior como ágata musgosa, combinación que pudo tener el que falta.

En cambio, sí es calcedonia la cornalina o cornerina, llamada así por su color de carne, que puede variar a rojo pardo. Las vetas finas proceden de la India, donde se exponía al sol para acrecentar su color. Se creía que restañaba hemorragias y heridas. Su principal uso es la talla de camafeos, tal y como aparece repetidas veces entre los que adornan diversos vasos de las alhajas del Delfín, y, ocasionalmente, se utiliza como elemento para el montaje de vasos, como vemos en el pie y vástago de la copa n.º 129.

Las calcedonias, a diferencia de los cristales de cuarzo tales como el cristal de roca o la amatista, tienen un brillo de cera o presentan aspecto mate. Son porosas y, por tanto, pueden ser coloreadas. La calcedonia propiamente dicha no presenta bandas.

El estudio gemológico realizado para la edición de 1989 del catálogo de Angulo considera calcedonia el cuerpo del vaso n.º 117 (n.º 18 de Angulo), con vetas de carneola. También la copa y pie de la *tazza* n.º 83 se identifican como calcedonia. De tonalidad más blanquecina que la anterior, pero en la misma gama, la copa, muy plana, presenta un grabado de palmetas y ovas. Tiene aspecto antiguo la copa del vaso n.º 133, con costillas en relieve, y su pie, de la misma veta, parece elemento retallado de la tapa u otra parte del vaso originario.

Es pieza notable la n.º 51, una taza agallonada, naviforme, del tipo de los llamados bernegales, con escasas impurezas y bello color nacarado, obra probable de los talleres milaneses del siglo XVI. Otra pieza identificada como calcedonia es la copa con tapador ovoide n.º 72, de tonalidades amarillentas.

En definitiva, debe considerarse que, en la terminología arqueológica, la calcedonia es la variante que tiene un aspecto lechoso y, a veces, vira al pajizo o al gris azulado, semitranslúcida, identificada

por Plinio con el término *leucachagata*, o ágata blanca, que procedía de Egipto y el desierto del Sinaí. En Europa se hallaban variedades, quizás ya explotadas en la época romana, en Idar-Oberstein, de cuya industria hablaremos más abajo.

Ágatas

Pertenecen al grupo del cuarzo, formadas por anhídrido silícico, pues son variantes bandeadas de la calcedonia.

Su nombre deriva de Achates, un río que se sitúa en Sicilia, lo que debe hacer referencia a los antiguos yacimientos.

Se pulían antiguamente las ágatas frotándolas sobre arenisca colocada sobre un plano. Parece ser que fue a partir del siglo XVI cuando se comenzaron a pulir con muelas de arenisca de rotación vertical, impulsadas por energía hidráulica. Una misma rueda exterior podía mover varias muelas interiores en el taller. Contra estas muelas, los pulidores, tumbados sobre un soporte, frotaban la piedra en ángulo obtuso al centro de la superficie, apoyando con fuerza sobre la muela que giraba, refrescada con agua, para evitar el sobrecalentamiento.

Desde el siglo XVI se considera Idar-Oberstein, en Renania, como el centro más importante de pulido de ágatas en Europa, aspecto que debe ser considerado a la hora de establecer la procedencia de algunos vasos, pues esta localidad tanto proporcionaba minerales de sus yacimientos, como reformaba y pulía viejas piezas. La ágatas procedentes de sus vetas no pueden ser coloreadas, dato que proporciona un elemento para su distinción.

Las ágatas sardónicas, sardónices, sardonix, o de ónix, hacen referencia, en forma confusa, a la variedad sardo de las calcedonias, cuando se encuentra asociada a las bandas claras y negras propias del ónice; se suelen referir a variantes anilladas, como el ágata orbicular, circular o el ágata amigdaloide, con coloraciones de la gama tostada, que varían del color caramelo oscuro al pajizo.

Casi todas las que se denominan en los inventarios con estos términos son piezas antiguas reaprovechadas, helenísticas, romanas o bizantinas, como sucede con el cuerpo del vaso n.º 28, comparable al del cáliz del emperador de Romanos, conservado en San Marcos de Venecia.

Considerando que las alhajas del Prado proceden de la colección del heredero al trono francés, es menester recordar que también en el tesoro de la abadía de Saint Denis hubo objetos de la variedad sardónice. Ésta fue muy apreciada por los romanos, y muchos de sus cuencos, platillos y vasos de copas fueron empleados en nuevos montajes a lo largo de la Edad Media.

En España podemos señalar, como piezas muy conocidas, el cáliz de doña Urraca, en San Isidoro de León y el llamado *Santo Grial* de la catedral de Valencia, que incorporan elementos como los citados. Es relativamente alto el número de piezas del Prado que corresponden a estas características. Puede hallarse en estado original (salvo algún repaso del pulido) el cuerpo de la copa n.º 17, similar en su perfil al famoso *Vaso de los Ptolomeos*, obra helenística que se conserva en la Biblioteca Nacional de París. Sin embargo, el jarro n.º 98, la más cotizada alhaja de la colección del gran Delfín, con la que abría su inventario de 1689, no parece, a pesar de su aspecto arcaizante, labor clásica.

Podría ser antigua la copa con gallones en relieve del vaso n.º 113, que conocemos por fotografía, pues fue robado en 1918.

El cuerpo del n.º 36 presenta decoración posterior, aunque antigua, posiblemente del área islámica, y quizá estén reutilizados el cuerpo y tapa del vaso n.º 106.

En 1918 desapareció la copa con tapador n.º 75, en diversas calidades de ágata, cuya pieza superior parece reaprovechada de una antigua, lo que también podría suceder con la pareja de vasos n.os 89 y 104, con figuras de virtudes, emperadores y la Fama.

La denominación tradicional de «ágata oriental» hace referencia a las variantes extraídas de los yacimientos antiguos de la India y China, como la tacita n.º 107, de labor china, o la 23, india mogol. Presumiblemente era labor china el pomo con asa n.º 90, desaparecido en París hacia 1815.

Los dos cuencos que conforman el vaso n.º 99 son también orientales, a juzgar por su perfil semejante al n.º 23.

Se suele denominar bandeada al ágata cuyas franjas de diferente colorido corren más o menos paralelas. Sirva de ejemplo la copita n.º 43, o el vaso n.º 88, con la pieza superior antigua.

Esta variedad bandeada, formada por capas con distinta coloración, puede estar teñida, método que ya conocían los romanos. Según las capas tomen color o no, se distingue entre capas duras y capas blandas; el negro suele ser siempre color artificial.

Son de ágata labrada en talleres occidentales los vasos n.os 6 y 121, de pequeñas dimensiones, este último de una muy delicada ejecución.

Ónices

El ónice u ónix, en griego «uña» (por la imagen que utiliza Plinio al describir el sardónice), es la combinación de una capa inferior oscura y una superior clara; el ónice sardo combina el pardo y el color caramelo rosado («como una uña sobre la carne del dedo»), y el carneola es rojizo.

La talla de estas capas, si es en hueco, se denomina entalle, y si es en relieve, camafeo. Se imitan artificialmente mediante pastas, y con dobletes, que se realizan pegando las capas de color una vez talladas.

Las pastas vítreas pueden ser tan antiguas como las gemas a las que pretenden imitar. En cualquier caso, se utilizaron abundantemente en Roma a finales de la República y en la época de Augusto. Vollenweider[92] considera que su abundancia se debe en parte al hecho de que se podrían haber repartido a modo de contraseña o de propaganda electoral, con retratos de políticos.

En la época de Augusto fueron utilizados los contrastes en bandas de colores vivaces, con el blanco como contrapunto. Como opción más modesta, la industria de las imitaciones vítreas fue muy solicitada en la época imperial, y el mismo Plinio, que tantas noticias proporciona sobre las gemas, nos avisa de la existencia de numerosos fraudes.

Angulo consideró como realizados en pasta algunos camafeos que el estudio gemológico reconoce como de piedra natural[93]. Esto da idea de la extrema dificultad para su distinción.

Debe tenerse en cuenta también que algunas denominaciones tradicionales no concuerdan con las consideradas actualmente como correctas desde el punto de vista de la gemología científica, campo en el que no siempre los criterios son unánimes y existe cierta controversia ante determinadas denominaciones, como sucede con las ágatas, que se incluyen en el grupo del cuarzo y los jaspes, si bien podrían pertenecer a este grupo o al de las calcedonias.

La variedad llamada *Nicolo* o *niccolo* consiste en una capa superior clara y la inferior oscura, ambas de tintes azulados. En la glíptica antigua se tallaba de forma que, al cortar sus bordes en plano inclinado o bisel, la capa inferior oscura resalta como un marco que perfila el motivo ahuecado, también oscuro al haber retirado la capa más clara.

Aunque el término *niccolo* no existe en mineralogía, se admite su uso, impuesto por la tradición cultural y los arqueólogos. Otra acepción de tal palabra se refiere a los camafeos de figuras blancas sobre fondo negro, pero en realidad deriva de la expresión italiana *onyx piccolo*.

Entre las gemas labradas que aún se conservan en el Tesoro del Delfín, encontramos varios ejemplares de *niccolo* en el cofre octogonal n.° 130.

Utilizados los ónices como amuletos, se consideraba que protegían contra el rayo, y otorgaban el don de la oratoria.

Jaspes

El jaspe toma su nombre del griego, idioma en el que significa «piedra manchada». Su composición química es dióxido de silicio, por lo que algunos científicos lo consideran independiente del grupo de las calcedonias y las ágatas, que son anhídridos silícicos.

En la antigüedad se denominaban jaspes a piedras distintas de las actuales, que incluían calidades translúcidas, siendo el jaspe opaco.

Sus coloraciones por impurezas toman la forma de bandas, llamas o manchas, según las variedades. Procede de petrificaciones, y según los materiales originales, los tonos varían desde el blanquecino, el amarillo o el pardo, hasta el rojo y el verde.

Sus variedades principales son: el jaspe egipcio o silicato del Nilo, el jaspe rojo, el jaspe amarillo, bandeado, con fajas de color, el jaspe multicolor, o el prasio, que puede ser teñido, semejante a una gema del grupo del cuarzo.

Importantes yacimientos europeos son los de Baden y Sajonia, así como las variedades sicilianas. La variante bohemia del jaspe multicolor permite situar su procedencia en el área centro y nordeuropea, como sucede con el vaso n.º 16, labrado posiblemente en Augsburgo, y el n.º 32, quizás nórdico (54 y 20 de Angulo). Por su parte, el estudio gemológico de 1989 considera que es jaspe multicolor el n.º 118 (59 de Angulo).

Jaspe de tonalidades amarillentas, muy manchado, es el de los vasos n.º 20 —pieza que consideramos realizada en Augsburgo— el n.º 132 y el n.º 109, obra de un taller del centro o norte de Europa (n.os 40, 3 y 58 de Angulo). Parecida tonalidad tiene el vaso 111 (62 de Angulo), todo de piedra, cuya forma recuerda las copas de pie alto y vaso aplanado, con tapador, propias del último gótico, antecedentes de las *tazzas* renacentistas. Parece, sin embargo, oriental, la bandeja n.º 38 (63 de Angulo), actualmente despojada de su guarnición de filigrana, que ostenta un grabado en bajorrelieve con decoración de puntos y líneas que recuerdan motivos chinos y birmanos.

El estudio gemológico también considera jaspe el cuerpo abarquillado del n.º 30 (45 de Angulo), al que cabría añadir, por similitud en la descripción el n.º 31 y el n.º 95, ambos vasos desaparecidos hacia 1815.

Por antiguas se tienen las variantes rojizas del jaspe, como las dos tazas bajas n.º 119 (35 de Angulo), una ya desaparecida, que pudieran ser obras medievales florentinas. Más recientes, o reaprovechadas parecen las piezas que forman el vaso n.º 79 (10 de Angulo), con tintas moradas.

En cuanto a la variedad de jaspe prasio, llamado así por el color verde del puerro, está realizada totalmente en este material la orza n.º 47, con asas monolíticas, labor quizás antigua o, al menos, medieval sasánida.

Emplean parcialmente el jaspe prasio varios vasos, como el n.º 14, con el cuerpo de boca trebolada y perfil naviforme que puede estar realizado en Praga y los vástagos del n.º 25 y del n.º 91, además del pie de éste (n.os 46, 12 y 11 de Angulo).

Lapislázulis

Llamado también lapis, el lapislázuli es un silicato alumínico sódico con azufre, que algunos consideran roca y no mineral. Se le identifica con el *lapis cyanus*, citado por Plinio, quien consideraba que el mejor procedía de Escitia, aunque también se conocían yacimientos en Chipre y Egipto.

Pueden variar sus tonalidades de azul, dependiendo de la cantidad de otros minerales con los que está asociado, ya que consiste, generalmente, en un agregado de silicatos de aluminio y sodio, denominados feldespatoides, a los que se añaden vetas de calcita y pirita, que proporcionan tonalidades blancas y doradas.

El más apreciado es aquél que tiene la coloración azul vivo, de un tono propio que no es claro ni oscuro (lazurita), repartida homogéneamente, aunque se admiten impurezas si se trata de vetas de pirita, llamada también marcasita, cuyo color dorado contrasta agradablemente.

Los yacimientos de Hindu Kush, junto a un afluente del río Amu-Darja, en Afganistán, son los que proporcionaron el material para los vasos europeos más célebres. Es posible que provenga de este yacimiento el vaso n.º 62, de tamaño notable, y, con dudas, la taza n.º 40 (2 y 4 de Angulo). Se ha de exceptuar, en el primero, la manzana del nudo —casi oculta por la guarnición— que parece proceder del lago Baikal. El yacimiento ruso se distingue por sus muchas manchas de mármol blanco dolomítico, su roca madre. A este tipo pertenecen las salvillas del n.º 56 (60 y 61 de Angulo).



Salvilla con pie de lapislázuli (n.º 56).

El precio y valor del buen lapis siempre fue alto, pues se ha venido utilizando molido, como pigmento para lograr un azul inimitable en los cuadros antiguos, razón por lo que es relativamente escasa la existencia de grandes vasos realizados en este material, mientras que abunda su empleo en plaquetas decorativas o camafeos, que a menudo encontraremos entre la decoración de los vasos del Tesoro, destacando los cofrecillos n.os 71 y 130, los vasos n.os 119 y 120 y la bandeja n.º 10, ésta con la serie de camafeos de los doce césares, de buena calidad, obra atribuible al taller de los Miseroni (n.os 31, 32, 35, 37 y 80 de Angulo).

En el Museo florentino degli Argenti se conservan numerosos vasos realizados en lapislázuli de yacimientos afganos, obra los mejores de Bernardo Buontalenti, que alcanzan tamaños considerables.

Otros

Algún elemento aislado de entre los vasos de las alhajas está realizado en otro tipo de mineral, como el cuerpo del vaso n.º 77 (48 de Angulo), pieza antigua en forma de artesa, que la Junta identificaba como jaspe prasio con marcasita, cuando el estudio gemológico destaca su naturaleza como serpentina (silicato magnésico básico), o el empleo ocasional del alabastro en los pies de las copas n.º 78 y la n.º 129 (6 y 9 de Angulo), dejando aparte las piedras finas que se relacionan a continuación, más empleadas en joyería, y que se conocen específicamente como gemas.

Entre los vasos desaparecidos hacia 1815, difíciles de catalogar a la vista de la inexactitud de los viejos inventarios en lo que respecta a la materia de sus piedras, indicaremos que el n.º 125 podría ser uno de los vasos de amatistas que el Delfín poseyó, pero, a juzgar por las descripciones, sería bastante baja de color, o de la variedad cuarzo-amatista.

Piedras preciosas y gemas

Tradicionalmente, las piedras preciosas se reducen a cuatro: rubíes, diamantes, zafiros y esmeraldas, mientras que el resto de las piedras ornamentales reciben denominaciones tales como «piedras de color», si son transparentes, o el genérico de «gemas», incluidos materiales orgánicos, como la perla y el coral, si poseen determinado nivel de calidad.

Las piedras preciosas más empleadas para enriquecer las guarniciones de los vasos de la colección española del Delfín son, por este orden, los rubíes (con sus parientes las espinelas y balajes), los diamantes y las esmeraldas, mientras que es ocasional la presencia de algún zafiro.

De las gemas, encontramos utilizadas las turquesas, las amatistas, ópalos (de fuego, noble), granates, algún berilo, circones, etc.

Los diamantes, generalmente muy pequeños y de poco valor, adoptan diversas tallas, incluidas las irregulares.

Algunos, como los que adornan el cuerpo de la sirena de la copa n.º 12 (1 de Angulo), están correctamente tallados y son de buena calidad. En el vástago del pomo n.º 21 (15 de Angulo) se encuentran ejemplos de talla en media rosa holandesa, talla empleada hasta el siglo XIX, mientras que la copa n.º 36 (19 de Angulo), con cupido y dragón, presenta las tallas tabla propias de los siglos XVI y XVII. Algunos alternan diversas tallas, como el n.º 19 (74 de Angulo), con tallas tabla y octogonal, el n.º 21, con medias rosas de Holanda, de doce facetas, y la mencionada sirena, con rosas en rombo y perilla.

Las joyas superpuestas a los laterales del vaso n.º 30 (45 de Angulo) son piezas del último tercio del siglo XVI, y muestran también la talla cuadrada para los rubíes y las esmeraldas, mientras que



Copa abarquillada de ágata con una banda de aves y flores en la guarnición (detalle) (n.º 30).

los diamantes se cortan en finas tablas con los lados en bisel, talla que se denominaba jaquelada. Como ejemplo de diamantes de talla descuidada y baja calidad sirva la montura del vaso n.º 9 (101 de Angulo).

Las esmeraldas provienen todas de yacimientos euroasiáticos, excepto las del vaso n.º 20, procedentes de Colombia (40 de Angulo). Según el informe gemológico, las del n.º 36 (19 de Angulo) son tipo «Old Mine», provenientes de Habachal, en Tirol[94]. En general son de buen color y algunas grandes, como los cabujones que adornan las guarniciones del n.º 9, que también tiene algunas tallas rosa de Holanda. Suelen alternar cromáticamente con los rubíes, como se aprecia en el vaso n.º 30, en talla cuadrada, algo embutida en el engaste, y diamantes; el par de copas n.º 7 (38 y 39 de Angulo), en talla octogonal, los n.os 17 y 28 (43 y 44 de Angulo), de talla tabla con alguna variante, etc.

Mientras los rubíes de los n.os 8, 12, 13, 29, 34 y 36, así como uno del n.º 24, son de buena tinta (n.os 47, 1, 119, 92, 77, 19, 24 y 25 de Angulo), aproximándose al color más apreciado, llamado «sangre de pichón»; el resto no tiene buen color o talla, siendo de calidad intermedia los del par de vasos n.º 7, en talla tabla. A veces el esmalte, aplicado «a la gota» simula el aspecto de estas gemas (n.os 4, 134). Este recurso es muy frecuente en las guarniciones de los vasos de cristal de roca, como vemos en los n.os 55, 69, 90, 93 y 101 (78, 97, 81, 83 y 100 de Angulo).

Las labores orientales presentan cabujones casi en exclusiva (n.os 22, 23, 27, n.º 71, 70 y 69 de Angulo). Aunque el vaso n.º 3 (82 de Angulo) tiene también rubíes cabujón, las piezas europeas se adornan de preferencia con rubíes tallados en facetas, generalmente tabla, hexagonal u ochavada, como de lados cortos del vaso n.º 8 (47 de Angulo), que también utiliza rubíes de buena calidad y una espinela. Están embutidos los rubíes talla tabla irregular de la copa n.º 32 (20 de Angulo), obra con probabilidad centroeuropea.

Son granates, en su variedad piropo, los colgantes del pomo n.º 6, colocado como remate en otro vaso, y pareja de un vaso desaparecido hacia 1815. Encontramos un granate tallado en la arqueta n.º 130, con un joven desnudo sentado en una roca.

Se utiliza ocasionalmente el ópalo noble para el ojo de los dragones de la copa n.º 132 (3 de Angulo), y, posiblemente, de los dragones del n.º 62, desaparecidos tras el robo de 1918. También tuvo engastados dieciséis ópalos o girasoles la copa n.º 126, desaparecida hacia 1815.

Las turquesas, que reciben su nombre de los yacimientos turcos, se tallan normalmente en cabujón, y se encuentran empleadas como elementos de contraste cromático en la guarnición del vaso n.º 2 (28 de Angulo), realizado en un taller occidental, posiblemente el de Miseroni en Milán. Estos contrastes son muy del gusto alemán y centroeuropeo, en cuyas producciones es frecuente encontrarlas, asociadas a otras gemas, como la amatista, el citrino e incluso el coral.

Aparecen con mejor tonalidad, en el vaso otomano n.º 23 (71 de Angulo); también es de labor turca el n.º 27 (69 de Angulo), donde se hallan embutidas, formando una especie de mosaico, realizado con gran maestría. Estas últimas tienen un bello color.

En la segunda mitad del siglo XVII, los talleres de Praga y Ausgburgo retornaron el uso de las gemas, a veces poco frecuentes, para obtener contrastes muy vivos de color; así, el n.º 16 (54 de Angulo) incorpora, además de turquesas, zafiros, dos amatistas, dos jacintos, una aguamarina, un berilo blanco o gossenita y un circón, todo ello de diversas tallas, sin incluir las piedras que faltan. En otros vasos, como la copa de cristal n.º 13 (119 de Angulo), los toques de esmalte azul producen un efecto óptico de turquesas engastadas.

Las amatistas fueron gemas muy apreciadas, como ya hemos visto, en la confección de vasos. También se emplean talladas en facetas y, más raramente, en cabujón; algunas veces se utilizan como camafeos, talladas en forma de cabezas, bien de mujeres o niños, en altorrelieve, como se aprecia en el cofre n.º 71 y, sin duda, debió ser importante la amatista de Vich o de Barcelona que orlaba el remate del vaso n.º 9, de talla poligonal por un lado y convexa por el otro, con orla de diamantes.

Las principales tallas utilizadas en las gemas del Tesoro son la triangular, cuadrada, como se aprecia en los n.os 17, 28 y 30 (43, 44 y 45 de Angulo), rectangular jaquelada, rectangular ochavada (n.os 7, 38-39 de Angulo), en lágrima, rosa (n.os 28, 44 de Angulo), rosa en perilla (n.os 12, 1 de Angulo), rosa rómbica (n.º 12), media rosa holandesa (n.os 21, 15 de Angulo), chispa, talla esmeralda de dieciséis facetas y tabla (n.os 17 y 30, 43 y 45 de Angulo), rómbica (n.os 14, 46 de Angulo), octogonal (n.º 14), cabujón (n.º 12) e irregular (n.os 18, 57 de Angulo).

En cuanto a las perlas, son gemas de origen orgánico, resultado del recubrimiento, por ciertas especies de ostras, de un pequeño ele-

mento con capas sucesivas y envolventes de una sustancia denominada conquiolina, que forma una concreción lustrosa y nacarada.

Perlas, todas ellas naturales, sean redondas o berruecas (irregulares) y aljófares (perlas de pequeño tamaño) completan el enriquecimiento de los vasos, bien sea como ornato de las figurillas que aparecen en sus guarniciones, bien para producir sensación de riqueza. Así, la bicha alada del n.º 78 (6 de Angulo) oculta la ensambladura de su cabeza con el tronco mediante un collar de aljófares, mientras que la negra del remate del n.º 134 (7 de Angulo) tiene un grano de aljófar en el turbante.

El cuerpo del sátiro que coronaba el vaso n.º 15 (50 de Angulo) estaba formado por un gran berrueco, denominado «nacarón» en el inventario de 1776. Los dos jarros y bandejas del n.º 11 se enriquecieron con perlas naturales, algo irregulares, de las que muchas faltan.

También encontramos elementos metálicos añadidos, como la hilera de elementos de banda o collar que decora los laterales del n.º 30 (45 de Angulo), y algunos remates que quizás fueron joyas independientes, como el del vaso n.º 121 (14 de Angulo), en forma de paloma que, hasta su robo en 1918, llevó el vaso n.º 75.

En algunos casos se emplean materiales de imitación, como las pastas que simulan camafeos o el vidrio que sustituye a la piedra original en el n.º 36 (19 de Angulo).

Muchos vasos han perdido las piedras que debieron tener, como el n.º 46 (21 de Angulo), con falta antigua de sus engastes, anterior a 1689, y los que fueron mutilados hacia 1815 o en 1918, proporción que asciende a casi las tres cuartas partes del Tesoro.



Aguamanil de cristal y plata dorada con tapa y pico en forma de cabeza de ave (n.º 50).

Los cristales de roca

El grupo del cuarzo, muy amplio, está compuesto por minerales de parecida composición química. En sentido lato, se incluyen los llamados cuarzos microcristalinos que ya hemos visto, como la calcedonia, el ágata, el heliotropo, jaspe y otras variantes de las que se hallan ejemplares entre las alhajas del Delfín.

Otro grupo son los cuarzos amorfos, que lo constituyen las variedades de ópalo, y, por último, el que se encuentra en grandes cristales, es decir, los cuarzos macrocristalinos e irregulares (amatista, venturina, cristal de roca, cuarzo citrino, cuarzo ahumado, cuarzo rosado, etc.).

El cristal de roca, cuyo nombre científico es cuarzo hialino, es un anhídrido silícico que puede cristalizar en ejemplares de varias toneladas de peso, aunque suele estar acompañado de diversas inclusiones e impurezas, siendo las más frecuentes las agujas de rutilo, denominadas en algunos casos «Cabellera de Venus».

Sólo aquél que presenta gran transparencia es apto para ser tallado. Ha sido explotado desde la antigüedad, cuando se le consideraba una especie de hielo seco (significado de su nombre griego) al que se le atribuían poderes mágicos.

Sus yacimientos se hallan extendidos por toda la tierra, pero en Europa fueron famosos los de los Alpes y las gravas de cristal del Rhin.

Una variante de este mineral es el cuarzo ahumado, llamado falso topacio ahumado, que también es anhídrido silícico y no silicato alumínico fluorado, como el verdadero.

El conjunto más homogéneo e importante de las alhajas del Delfín lo constituyen los cristales de roca, que son la materia de cuarenta y siete vasos. A éstos se unen, por similitud, dos de cuarzo citrino y uno de cuarzo ahumado. Son notables los vasos que figuran animales y aquellos en forma de góndola o barca. La copa n.º 87 (n.º 120 de Angulo), tiene un cuerpo de considerable tamaño, así como las jarras n.os 29, 44, 84 y 86 (92, 90, 91 y 93 de Angulo) de forma ovoide, labradas con gran pericia. Además, el conjunto incluye uno o dos ejemplares medievales (el n.º 50 y quizás el n.º 73; 73 y 118 de Angulo) y otro posiblemente antiguo, decorado en la Edad Media (n.º 115, 72 de Angulo).

Estos vasos, por lo general enriquecidos con escenas abiertas en sus superficies, son casi todos obra al gusto de Milán, aunque algunos puedan estar ejecutados en la corte de Praga, y otros talleres menores.

Heredera de Venecia, la ciudad de Milán se dedicó masivamente al labrado de cristales de roca procedentes de los Alpes.



Copa de topacio con una turquesa en el remate (n.º 74).

La organización del taller era muy rigurosa, divididas las especialidades de los operarios. En primer lugar, se seleccionaba el material sobre el que se iba a trabajar, cuyo tamaño debía ser apropiado al diseño previsto. Los talleres más prestigiosos podían costearse las piezas más limpias, mientras que los más modestos debían aprovechar cristales menos costosos y diseñaban formas o decoraciones adecuadas para eliminar los defectos más destacados. Por eso, a veces, sus obras no tienen las líneas y proporciones demasiado depuradas.

Una vez elegidos material y diseño, los *cristallari* desbastaban la masa del mineral con el torno, realizando primeramente el hueco interior y contorneando el exterior hasta que quedasen las paredes del grosor adecuado. A veces, la presencia de asas monolíticas, gallones u otro tipo de relieves suponía una dificultad adicional que encarecía la pieza. Fueron, por esta razón, más costosos los vasos de formas excéntricas, puesto que no se podía emplear la maquinaria habitual, y debía realizarse el desbastado a mano, por lo que se podía tardar hasta un año de tiempo total en la realización de una pieza.

Acto seguido, los *intagliatori* grababan la decoración, de la misma manera que se realizan los entalles de las gemas, sólo que, en estos casos, el trabajo y las posibilidades de rotura eran mayores. Se empleaban muelas, taladros y fresas de todas clases y tamaños para conseguir efectos de luz y sombra en el propio cristal. Podían complementarse con mascarones y otros detalles en bajorrelieve, perfilando los abocetamientos de los *cristallari*. Algunas veces, se añadían figuras de bulto redondo, especialmente arpías y animales fantásticos, así como distintas piezas labradas aparte.

Lógicamente, se valoraba la estética de los motivos, el que estuvieran de moda, la exactitud y calidades del grabado, así como la profusión de ornamentaciones.

Por último, el platero ensamblaba las piezas del vaso mediante anillos o guarniciones más complejas que ocultaban las junturas, lo que podía estar realizado toscamente en latón dorado, o bien en plata dorada u oro esmaltado, con el añadido de piedras preciosas, camafeos y hasta pequeñas esculturas, dependiendo de la riqueza, nivel artístico y acabado final del producto.

Camafeos y entalles

Engastados en varios vasos de la colección, aparece un crecido número de camafeos y entalles; la desaparición de algunas piezas en 1815 y el robo de 1918 han reducido a la mitad la cantidad inicial, pese a que se recuperaron algunos ya desmontados tras el robo.

Estas labores se han realizado utilizando una gran variedad de piedras y tonalidades. Son en su mayoría de ágata, calcedonia u ónice; los hay de lapislázuli, ópalo noble y de fuego, jaspe, heliotropo; con las variantes de carneola, sardo, jaspe prasio, nicolo, jaspe bandeado y raramente olivino, granate, alguna pasta de imitación y aditamentos de diversos materiales, como el camafeo de calcedonia sobre heliotropo del cofre n.º 130.

El problema que plantean camafeos y entalles es la dificultad de establecer su datación, ya que los modelos clásicos se han venido imitando a lo largo del tiempo, especialmente durante el Renacimiento.

Convencionalmente se consideran modernas las gemas talladas con posterioridad al siglo VI d. C. Los criterios para su distinción no están claros, pues es relativamente fácil presentar una superficie aparentemente desgastada por el tiempo en un ejemplar moderno, así como pueden tornarse a pulir gemas antiguas. El análisis estilístico puede determinar la exclusión de un trabajo concreto, o la presencia de errores en la interpretación iconográfica.

También las huellas del instrumental pueden servir de pauta cronológica, así como el material de soporte, pues la moda variaba en cuanto a colores y tipos.

Según Raquel Casal[95], las ágatas de bandas se asocian al área itálica y la Roma republicana, con una cronología del siglo III al I a. C.

Dejando aparte la carneola, siempre estimada, las piedras translúcidas como la amatista y los llamados prasmas, eran altamente apreciadas en Roma durante el siglo I de nuestra era. El *niccolo* se empleaba en el siglo II, así como el jaspe rojo, que continuó en boga durante la centuria siguiente, al igual que otras variantes de jaspe y diversas piedras opacas. Las imitaciones de pasta vítrea tuvieron su apogeo entre el 50 a. C. y el 50 d. C.

También el tamaño y el tipo de talla pueden servir para determinar la época. Las piedras de óvalo prolongado y talla plana fueron usadas en la época republicana, mientras que en la época de Augusto lo usual eran las tallas ovales de frente convexo, si se trataba de entalles. Del siglo III en adelante, los tamaños de éstos aumentan.

Los asuntos clásicos consisten en la representación de ciertas divinidades y semidioses, Júpiter, Venus, Minerva, Baco, Hércules, etc., cabezas masculinas y femeninas correspondientes a retratos o a divinidades, escenas bucólicas, animales, usados a veces como referencias jeroglíficas y símbolos diversos.

Sin embargo, tales criterios no son fijos y, en algunos casos, sólo un especialista muy avezado puede discernir la época de una talla.

En general, a medida que avanza la investigación, se reduce el número de piedras consideradas antiguas y aumentan las que se denominan modernas. Sin embargo, los trabajos en este campo se hallan muy compartimentados, faltando un criterio unificador que defina adecuadamente las características de cada época. Hoy han sido revisados muchos de los elementos de juicio que estaban vigentes en la época en que Angulo realizó su catálogo, como, por ejemplo, la denominación genérica de «abraxas», reservada a un tipo de entalles que se creían exclusivamente gnósticos, que se sustituye en la actualidad por la de «piedras mágicas», pues se ha demostrado que no todos los motivos proceden de la simbología gnóstica.

La talla de las gemas, si se trata de entalles, se realiza mediante muelas, taladros y diversas cabezas, empleando la combinación de rayadores y esferoides. Son típicos los glóbulos y rayas de las gemas itálicas, así como los hoyos en forma de bolitas producidos por fresas de punta redonda utilizadas en la época de Augusto. En la época imperial coexisten estilos diversos, como el rayado, muy específico, o el esquemático, apenas trazos descuidados. Se utilizan múltiples fresas y las soluciones decorativas dependen de la calidad de los talleres, que se establecen por agrupamiento de gemas de similar estilo.

Las gemas llamadas «modernas» retoman los asuntos clásicos, pero los interpretan de otra manera, añadiendo detalles superfluos o incoherentes, empleando las más de las veces otro lenguaje en la realización de los temas decorativos. Por supuesto, no todas las gemas modernas imitan las clásicas, sino que también existen gemas labradas con motivos propios de cada época, retratos contemporáneos, temas simbólicos sacros y profanos, así como heráldica, que aún se solicita para su utilización como sello.

En cuanto a los camafeos, vale lo dicho, con excepción del tratamiento y el tamaño, que llega a ser muy grande en algunas obras magistrales. Aunque nunca cesó la producción, especialmente en el área bizantina, es en el siglo XVI cuando el camafeo resurge con fuerza. Milán, con sus talleres de piedras duras y cristales, abarca la producción de calidad. Las cortes europeas se disputan los artífices más distinguidos, entre ellos Jacopo da Trezzo, que trabajó para Felipe II, así como Leone Leoni. Gasparo Miseroni es considerado creador del *conmesso* o técnica mixta de mosaico y talla en bajorrelieve.



Arqueta recubierta de camafeos (n.° 71).

Hacia el 1600, Alessandro Masgano creaba bellísimos camafeos para Rodolfo II, en los que aprovechaba los accidentes y alteraciones cromáticas de la propia piedra, labores que el platero Jan Vermeyen encuadraba en artísticas monturas.

La distinción entre la talla del cristal y las piedras duras no estaba separada de estas diminutas labores, virtuosismo que acreditaba la capacidad técnica y nivel estético del autor.

Valerio Belli, Annibale Fontana, Francesco Tortorino y muchos otros realizaron camafeos, así como Ottavio Miseroni, probables autores de algunas piezas del Prado.

Sobre lapislázuli, muy popular entonces, se labraron series completas, como las de los doce césares, que se utilizaban para enriquecer vasos y vajillas preciosas. Así, la bandeja n.º 10 (80 de Angulo) de las alhajas, ostenta una de estas series procedentes también de talleres milaneses, en este caso probablemente del de la familia Miseroni. Otras series de camafeos con diversos asuntos, más toscas, se aprecian en la arqueta n.º 71 (31 de Angulo), y, algo mejores, en la n.º 130 (32 de Angulo) y en el vaso 119 (35 de Angulo).

Las tres series citadas son bicolores, con las figuras blancas sobre fondo grisáceo o amarronado, obras posiblemente italianas, pero no necesariamente milanesas. También encontramos el mismo motivo, como puedan ser las cabezas infantiles, repetido en numerosos ejemplares, de los que se engastan varios, como sucede en el remate del vaso n.º 72 (33 de Angulo), en ágata, o que aparecen en la arqueta n.º 71, en ágata y amatista, de mejor calidad estas últimas.

Otros motivos, como el de Lucrecia hundiéndose el puñal, fueron también objeto de series industriales, algunas muy descuidadas, sin duda a causa de la producción masiva.

Se aprecian entre los camafeos del Tesoro retratos de diferentes personajes, como ya observó Angulo, entre ellos Francisco I, del que Angulo sugiere pudiera ser autor el célebre Nasarro[96], o San Carlos Borromeo, obra ciertamente milanesa, ambos camafeos engastados en la arqueta n.º 71; un retrato de Enrique IV, muerto en 1610, otro de Richelieu, con paralelos en la Biblioteca Nacional de París[97]; quizás María Estuardo, asunto muy repetido, que pudiera ser un retrato idealizado[98] y, con todas las reservas, María Teresa, esposa de Luis XIV. Estos últimos ejemplares podrían ser obra de tallistas afincados en la corte francesa, al igual que los retratos de los Austrias españoles fueron realizados por italianos residentes en Madrid.

Los lapidarios. Autores y talleres

Los talleres

Estudiado el conjunto de las alhajas del Delfín, podemos establecer, en la mayoría de los casos, los principales talleres donde fueron producidas, así como la cronología de su elaboración. Al tratar la presencia de piedras antiguas en la colección, especialmente sardónices, ya hemos apuntado la posible procedencia helenística, romana y bizantina de algunas piezas. Otras deben incardinarse en el mundo musulmán, posiblemente en el área sasánida, como la orza con labor de panal n.º 8 (47 de Angulo) o siríaca, como el cuerpo de la copa n.º 28 (44 de Angulo). La pieza que sirve de charnela a la tapa del jarro n.º 50 (73 de Angulo) pudiera ser fatimí. Otomanos son los tazones n.os 22 y 27 (71 y 69 de Angulo) y mogol la tacita n.º 23 (70 de Angulo), con guarnición reticulada de oro y rubíes.

También procedentes de Extremo Oriente se encuentran los trabajos chinos en jade, ya mencionados, obras en su mayoría del siglo XVII.

Hay piezas medievales europeas, como el cuerpo del ya citado jarro n.º 50 (73 de Angulo), importante ejemplar, con paralelos en el Louvre y en Alemania, cabeza de una serie de vasos, relicarios renanos de cristal con decoración gótica de influencia musulmana. Podría añadirse, con muchas reservas, la pieza n.º 73 (118 de Angulo), quizás un vaso de aristas retallado en el siglo XVII.

Al último gótico corresponderían los productos del taller de los gallones helicoidales, posiblemente francés, pues nos inclinamos a aceptar la tesis que más abajo se expone. Renacentistas son los vasos, realizados en cromojadeíta que ya se han mencionado al tratar de esta materia, procedentes quizás de un único taller, con probabilidad milanés, pues fue milanés uno de sus principales agentes comerciales.

A los talleres florentinos del siglo XV y XVI cabe atribuir dos tazones de jaspe, los n.os 102 y 119 (35 de Angulo, el otro desaparecido hacia 1815), el cuerpo y pie de la copa n.º 79 (10 de Angulo), y el gran vaso de lapislázuli n.º 62 (2 de Angulo).

Por su cantidad y calidad, las producciones milanesas de los siglos XVI y XVII son objeto de un comentario específico, con numerosos vasos atribuibles a los más célebres talleres, como son el de las familias Miseroni y Sarachi, pudiendo incluso vincular determinadas piezas con la producción de otro importante núcleo: el de la corte de Praga, especialmente bajo el mandato del emperador Rodolfo II, producción que conoció dos momentos de esplendor, el primero en torno a 1600, protagonizado por Ottavio Miseroni como lapidario y Jan Vermeyen como platero y el segundo en los años treinta y cuarenta del siglo XVII, gracias a la obra singular de Dionisio Miseroni.

Un reducido grupo de piezas, de elaboración tardía, puede atribuirse a los talleres augsburgueses, especialmente vinculados a la producción del lapidario y platero Johann Daniel Mayer, del que se hablará más adelante.

El resto son productos de difícil adscripción, si bien reconocemos labras procedentes de Idar-Oberstein, y algún elemento retallado, lo que se razona en los comentarios del catálogo.

A continuación se comentan los aspectos más destacados de los principales talleres a los que cabe atribuir obras conservadas en Madrid.

Posibles talleres franceses

Taller de los cristales con gallones y dardos

Existen, tanto en el Museo del Louvre como en el del Prado, una serie de vasos de cristal de roca que pueden ser agrupados por sus similares características, no solo en la talla sino también en la montura.

Los cuerpos de estos vasos se componen de elementos globulares o piriformes de cristal de roca. Son de paredes gruesas, ornados con bajorrelieves de gallones convexos, rectos o helicoidales —motivo que recuerda las labores del gótico final— separados por puntas de dardos.

Las monturas, tanto en oro como en plata, siguen modelos derivados de las creaciones de Enea Vico, en algún caso identificables con grabados de Etienne Delaune. La presencia de figuras infantiles en bulto redondo, serpientes anudadas, caracolas, águilas, delfines y molduras de ovas o gallones, unido a diseños esmaltados, es común a todos ellos, y se comentará al tratar de los plateros.

Daniel Alcouffe[99] ha contabilizado varios jarros procedentes de la colección del Delfín, el n.º 19 (74 de Angulo), la pareja n.º 24 (75 y 76 de Angulo) y el OA. 36 del Louvre, muy parecidos entre sí, tanto en la labra del cristal como en la montura. A éstos se añaden el vaso con asa trebolada n.º 101 (100 de Angulo) del Prado, la copa del Louvre MR. 318, con gallones torsos y paredes lisas de perfil campaniforme.

Variantes con gallones rectos encontramos en la parte inferior del cuerpo del jarro con Narciso n.º 34, y dos piezas que añadimos a la

relación publicada por Alcouffe: el fragmento n.º 35 (89 de Angulo) cuya talla presenta similares características y el cuerpo del vaso del Louvre MR. 207, ambos con gallones rectos.

Procedentes de otras colecciones, Alcouffe cita el conjunto donado a la catedral de Siena por el papa Alejandro VII Chigi, en el que figura un acetre con tres serpientes anudadas y niños, diseño emparentado con los jarros del n.º 24 (75 y 76 de Angulo), y un jarro cuyo cuerpo es similar a esta pareja, con un remate parecido a los del grupo de Madrid y un águila en la piquera. También recuerda otros vasos en colecciones particulares, como un aguamanil que estuvo en la colección Mannheimer y dos jarritos similares de la colección Debruge-Duménil.

De otros vasos no identificados nos han llegado descripciones que corresponden a objetos parecidos, como los del inventario del cardenal de Lorena, o los de Luis XIV, donde, por ejemplo, leemos descripciones de vasos en cristal, labrados con gallones torsos, asas en forma de serpiente, ramos de flores por remate y niños de bulto redondo en el pico o en las asas, casi siempre objetos de dimensiones parecidas a los jarritos del Prado.

Todos estos vasos son considerados por Alcouffe obra de lapidarios franceses, basándose en que las monturas están realizadas por plateros franceses, probablemente contemporáneas a los cristales, datables todas en el tercer cuarto del siglo XVI, quizás en los años sesenta, y en el hecho de que la gran mayoría de estos vasos estén vinculados al coleccionismo francés. Aceptamos esta tesis, no sin alguna reserva, pues sus características también pudieran constituir el punto de arranque de la producción milanesa en cristal de roca, ya que los gallones helicoidales se labraron también en talleres como el de Miseroni, y se describen piezas con gallones torsos en los inventarios españoles.

Taller de los puntos

El vaso n.º 36 (19 de Angulo), con un Cupido cabalgando un dragón, presenta en su cuerpo una calcedonia labrada con un motivo de ovas enlazadas y grupos formados por cinco puntos dispuestos en flor en las intersecciones.

Alcouffe[100] estima que esta pieza pudiera haber sido labrada, o al menos, retallada en un taller francés, hacia el tercer cuarto del siglo XVI. Se basa en el hecho de que cuatro piezas, montadas en talleres franceses, son las únicas que incluyen elementos pétreos con el mismo diseño, muy peculiar por cierto.

De estas cuatro piezas, todas tienen la montura original, excepto la del Prado. Dos de estos vasos son piezas importantes en la historia de la platería francesa: uno de ellos fue regalo de Carlos IX al archiduque Fernando II en 1570, y se conserva en Viena, Kunsthistorisches Museum, PL. N. 1096. En la parte inferior del cuerpo se aprecian los mismos motivos que en el vaso de Madrid. El segundo vaso, una copa del Louvre[101], proveniente de la colección de Luis XIV, está ensamblado con piezas antiguas retalladas en el Renacimiento, con la misma decoración de ovas y puntos. Su montura es contemporánea al nuevo labrado de las piedras, aproximadamente de la misma fecha que la anterior.

La presencia de lapidarios está abundantemente documentada en Francia a lo largo del siglo XVI, y parece lógico que vayan aflorando sus producciones a medida que avanza el conocimiento del tallado europeo de las piedras duras. Es muy factible, por tanto, que el aspecto actual del cuerpo del presente vaso sea producto de un taller francés, realizado a partir de una pieza antigua.

Talleres italianos

Talleres milaneses

Apoyándonos en los criterios que se expresan en el catálogo razonado de los vasos, hemos llegado a la conclusión, ya apuntada por Angulo con relación a los cristales de roca, de que la casi totalidad de los vasos heredados por Felipe V son obra de artífices milaneses, trabajando, bien en la ciudad de Milán, bien en las diversas cortes europeas, especialmente la corte de Praga, bajo el mecenazgo de Rodolfo II. Por tanto, tiene extraordinaria importancia el estudio de la producción de los talleres milaneses de glíptica y su comparación con la colección del Prado.

Por otra parte, cuando nos referimos a los talleres milaneses de cada una de las familias o autores más importantes, no descartamos la posibilidad de que la ejecución geográfica de los objetos que se estudian tuviera lugar en otros puntos de Europa, puesto que determinar de manera cierta el lugar de ejecución sólo podría efectuarse a partir de aportaciones documentales referidas a cada vaso en concreto.

Mientras, pueden proporcionarnos alguna información los clientes y su gusto. De hecho, existen teorías comúnmente admitidas, como el que la mayor parte de la producción de cristales se labrara físicamente en la ciudad de Milán, o que la ejecución de vasos en forma de animales fantásticos procede, en buena parte, del taller de los Sarachi ubicado en Milán y que las escenas de mayor calidad abiertas en la superficie de los vasos, especialmente las que tienen personajes, puedan atribuirse a artistas concretos como Tortorino, Fontana y otros, que han podido asimismo realizar sus obras en diversos puntos geográficos.

Incluso, algún material sugiere nombres concretos, como el del florentino Caroni para el lapislázuli o los mencionados Sarachi para el cristal de roca.

Como recuerda Hayward, el éxito y la producción masiva de los talleres milaneses, se debe, en primer lugar, a que no se crearon para satisfacer las demandas exclusivas de un comitente, como sucedió con el taller cortesano de Florencia. Se admitían encargos de todas las cortes europeas y, además, los propios artífices accedían con gusto a trasladarse a otros lugares para ejecutar in situ los encargos

deseados. Como puede verse en tres de las cuatro principales colecciones europeas —la del Museo del Louvre, la del Kunsthistorisches Museum y la del Prado— la producción milanesa ocupa un lugar mayoritario, tanto en la producción de vasos realizados con las llamadas «piedras duras», como con el cristal de roca.

Estos vasos, cuyas formas son altamente creativas y constituyen, en muchos casos, obras maestras del Renacimiento y Manierismo italianos, se adornan además con excelentes guarniciones de oro esmaltado, con o sin la adición de piedras preciosas (especialmente esmeraldas y rubíes) y perlas. Parece probado que la riqueza de la guarnición está en proporción directa con la importancia del vaso al que se aplica, aunque, a veces, se utilizaron sencillas guarniciones para presentar la pieza debidamente ensamblada, guarniciones que serían sustituidas por una montura más rica en el lugar de destino.

Aunque algunas producciones realizadas en el área germánica se finalizaban con monturas de plata esmaltada[102], las que enriquecen los vasos del Prado tienen sus esmaltes realizados sobre oro, bien en sobrepuestos o en la propia guarnición, lo que las diferencia del gran número de imitaciones que se ejecutaron para vasos realizados en cristal de roca durante el siglo XIX, especialmente en Viena, usando la plata esmaltada.

En cuanto a la atribución de los vasos a diversos autores, aunque no se puede descartar la común influencia propia de la vecindad, los mismos orígenes iconográficos y el empleo de determinados grabados ornamentales como fuentes de inspiración, ciertas monturas y guarniciones proporcionan, junto con los estuches correspondientes, indicios que suelen confirmar la aproximación estilística que proponemos.

Los talleres milaneses, normalmente creados a base de una estructura familiar para paliar los gastos de los operarios por cuenta ajena, estaban estructurados según se ha descrito más arriba, con los cometidos debidamente separados, especialmente los *cristallari* o desbastadores y los *intagliatori,* quienes ejecutaban las delicadas decoraciones y grabados. Esto producía una especialización que, en los individuos más dotados, rayaba en el virtuosismo.

Sugestivos diseños para el vaciado y perfilado de la masa de piedra, a veces tallada en paredes delgadísimas, con asas monolíticas o livianas figuras surgiendo de los bloques; aprovechamiento de las cristalizaciones mayores y más claras; decoraciones sutiles, con entallados exquisitos o bajorrelieves apenas apuntados, todo ello ensamblado en las formas más atrevidas y libres, enriquecido por figuras de oro, esmaltes, camafeos, piedras preciosas y perlas, cada parte del trabajo realizada por un miembro de la misma familia, que, a menudo, también se ocupaba de la venta, expedición y cobro de las piezas.

El resultado podía llegar a ser un producto de calidad extraordinaria, que rentabilizaba el alto número de horas de trabajo al venderse por un precio elevadísimo, por lo que la adquisición de tales objetos quedaba reservada a los grandes señores europeos, siendo aún menos quienes podían permitirse el lujo de formar una colección.

No obstante, junto a los talleres importantes por su fama y el volumen de producción, existió todo un complejo de talleres secundarios, que intentaban ofrecer productos similares a costo inferior, para lo que no dudaban en imitar, lo más hábilmente posible, las creaciones de los grandes maestros.

La calidad media de los vasos milaneses del Prado es alta, estando mejor representados los vasos de cristal de roca, ya que la mayoría de los vasos de piedras duras son de elaboración tardía, en torno a 1600 y las primeras décadas del siglo XVII, pudiéndose atribuir un buen número a los dos talleres más conocidos de Milán, los de Miseroni y Sarachi, cuya producción se confunde con facilidad hasta el día de hoy.

Aparte de éstos, consideramos que una serie de obras están fuera de lo realizado por estas familias, pero en su entorno estilístico, dada su gran fama e influencia. Se trata de una serie de vasos en los que hemos creído encontrar características específicas, con las que hemos apodado sus lugares de producción, a la espera de nuevos datos acerca del panorama general de la glíptica milanesa.

Familia Miseroni y taller

Es quizás la familia Miseroni, con la familia Sarachi, el nombre más importante en la historia de la talla del cristal de roca en Europa, si bien carece, al no estar firmadas sus obras, de adscripciones concretas que nos permitan establecer con seguridad sus producciones y el lugar donde éstas se realizaron.

Moriglia, autor de *Nobiltà di Milano,* obra publicada en Milán, en 1595, en su capítulo X, habla encomiásticamente de los Miseroni, recordando que Girolamo (1522-1584) y Gasparo Miseroni fueron alumnos hasta 1564 del famoso Jacopo da Trezzo y de Benedetto Poligno. «Su éxito en la talla de vasos de cristal de roca ha sido tan grande, que están entre los más destacados de este arte, y han encontrado secretos extraños en la labra del cristal y en la elaboración de los vasos de diaspro, ágata y piedras finas» (XIV, p. 85).

Gasparo (1518-1573, activo hacia 1555), trabajó para el papa Pablo IV (1555-1559) y para el emperador Maximiliano II, para quien realizó vasos en cristal de roca de los que consta documentación de los pagos, fechados en 1565 y 1571. Para Cosme I de Médicis ejecutó en 1561 un vaso grande en sanguina y otros en cristal de roca[103]. Para el mismo comitente, su hermano Girolamo realizó un vaso de lapislázuli en forma de urna. Consta que también hizo la montura de los vasos, con sus ricas guarniciones.

La obra de Gasparo Miseroni se distingue por otorgar al duro —a la vez que frágil— cuarzo hialino la suavidad de las formas de un organismo vivo, mixto de varias especies. Caparazones de moluscos de los que surgen aletas y membranas, bocas y garras, fauces retorcidas sobre sí mismas, largas colas ondulantes, todo ello sostenido por pies y balaustres de equilibrado diseño, la simetría susten-

tando la asimetría, el hálito vital sostenido por los órdenes arquitectónicos.

La libertad y la belleza del estilo de Gasparo Miseroni no tienen igual, como no lo tienen su precisión técnica en la talla de sus obras más reposadas, con delicadeza inigualable en sus roleos y adornos florales, apenas arañados en las paredes delgadísimas de los vasos. De esa mezcla estética entre el rigor formal y la libertad manierista dan fe vasos como la copa con venera y dragón que se conserva en el Museo degli Argenti, Bargello 1917, n.º 10, la del Kunsthistorisches Museum, PL. N. 2268, con un nudo exquisitamente ejecutado, o la taza sin pie, también en Florencia, realizada, en este caso, en una piedra de color, el heliotropo o sanguina.

A veces, el animal monstruoso se abraza al cuerpo del vaso, extendiendo sus brazos, alas o garras hacia el centro de la panza. Tal atrevimiento convive con obras más convencionales donde la presencia orgánica se sustituye por cartones recortados, hojas o alas de diseño más abstracto.

Predomina el gusto por los temas marinos, relacionados con la función de los vasos que, en definitiva, son contenedores de líquidos.

Algunas soluciones que se emplean en diseños más convencionales, adquieren con Gasparo un sentido nuevo. Así, el vaso con ser monstruoso y venera, ejecutado en lapislázuli veteado que se conserva en el Museo de Mineralogía de Florencia (inv. 1947: n.º 13683/6947), se apoya sobre una tortuga, al igual que el vaso de cristal n.º 55 (78 del catálogo de Angulo) y otra variante, ésta con pie de balaustre, realizada en el mismo material, que se encuentra en el Würtembergisches Landesmuseum de Stuttgart (inv. KK grün 126).

La fecha de realización de estos objetos se sitúa en los años sesenta del siglo XVI, por lo que resulta aún más impactante su modernidad. No hay que olvidar tampoco la elaboración de camafeos y la talla de las piedras preciosas, «arte minuta», en la que también sobresalieron Girolamo y Gasparo Miseroni, así como sus hijos.

En 1584 vino Girolamo a España, donde su hijo Giulio (1559-1583) estaba desde 1582.

Ottavio, hijo de Girolamo, viajó a Praga en 1688, llamado por Rodolfo II. También se relacionan con el taller praguense otros miembros de la familia, como Alessandro, Giovanni Ambrogio y Aurelio.

En cuanto a la producción familiar, se ha intentado delimitar la obra de cada uno en base a los supuestos caracteres o rasgos estéticos, con el peligro que ello conlleva. Un método quizás menos arriesgado es el análisis de las guarniciones, pues cada taller tuvo sus propios plateros que, al vaso terminado y dependiendo de la importancia del encargo, le proveían de una montura u otra, elementos indispensables para ocultar las líneas de ensamblaje de las piezas.

Sin embargo, la posibilidad que apunta Distelberger acerca de tal extremo no parece ayudar mucho, porque en el Prado existe un vaso, el n.º 19 (74 de Angulo), con una montura del tipo de la que Distelberger cree que pudiera ser obra del taller de Miseroni, y que nosotros creemos francesa, en esmalte negro con arabescos, de la que existen varios ejemplares en el Louvre[104].

La copa, hoy en Florencia, con la cifra del rey francés Enrique II, prototipo de las creaciones clasicistas de Gasparo Miseroni (inv. 1921, n.º 540), ostenta al pie una guarnición de esmalte embutido negro, con diseño de roleos y esmalte rojo imitando cabujones de rubíes, tipo que aparece en otras guarniciones de vasos con características atribuibles a otros talleres, especialmente el de los Sarachi.

Más bien creemos que, en cuanto a las guarniciones, los vasos producidos en el taller Miseroni tendrán siempre un acabado de alta calidad, en consonancia con la moda del momento, y sin prejuicio de aplicar técnicas y diseños empleados en otros lugares, ejecutados, eso sí, con un alto nivel técnico, como lo confirman alguno de los vasos del Prado, atribuidos en nuestro trabajo a esta familia, cuyas guarniciones no han sido sustituidas, como, por ejemplo, el n.º 1 (84 de Angulo).

Las mencionadas creaciones clasicistas, armoniosas y en equilibrio, siguen un esquema que será repetido durante dos siglos por todos los talleres milaneses.

Consiste en un diseño simétrico con relación a un eje, exquisitamente proporcionado en todos sus modelos, donde la decoración se divide en franjas, alternando gallones finamente tallados de rebordes cóncavos, con roleos vegetales inspirados en modelos de la Antigüedad clásica, separados ambos temas por finas molduras. Esta producción se analiza al catalogar el mencionado vaso n.º 1 (84 de Angulo), cuya autoría creemos que corresponde a Gasparo Miseroni.

Se realizaron en el taller de Gasparo delicadas ornamentaciones vegetales sobre numerosos vasos, de los que algunos eran antiguos, quizás medievales, y fueron reformados para dotarlos de un nuevo aspecto, como sería el caso del existente en el Museo degli Argenti (inv. n.º 801), con fina decoración de festones y frutos emparentada con el n.º 69 (97 de Angulo), ésta más esquemática, próxima a un jarro de la Schatzkammer der Residenz en Munich (catálogo de 1970, n.º 343), que Distelberger considera del taller de Gasparo, aunque con cierta reserva, suscitada principalmente por la presencia de otros recursos decorativos[105]. En efecto, en el vástago del vaso, encontramos el diseño de guarnición que se usó masivamente en el taller de los Sarachi. Quizás fuera parecido a éste el cuerpo de otro vaso del conjunto madrileño, un jarro de pico, labrado en cristal y grabado con guirnaldas, que tuvo una sirena de oro por asa y desapareció hacia 1813 (n.º 37).

Otros modelos que se realizaron en el taller de los Miseroni corresponden a vasos de cristal con cuerpo globular o aovado, ornamentados con varios picos y mascarones o bien asas talladas en forma de bichas. En el Prado corresponde a este tipo el n.º 48 (95 de Angulo), una especie de orza con dos picos con mascarones, rematada por un busto de mujer, posiblemente Minerva, realizada en la segunda mitad del siglo XVI. Se puede relacionar con el vaso de Viena, de parecidos volúmenes, tapa y dos bocas (KHM, PL. N. 2302).

La decoración grabada, en este caso, es mixta de motivos vegetales y figura humana.

El vaso en forma de taza baja, de boca ancha, a veces gallonado, que en la tradición castellana se denomina «bernegal», encuentra su réplica entre las obras del taller milanés, realizado en cristal o piedras duras, como el ejemplar de calcedonia n.º 51 (22 de Angulo), relacionable con otro, también de calcedonia, hoy en Munich, realizado hacia 1580, y la taza de pie alto, atribuida al taller de Miseroni, que se conserva en Viena (KHM, PL. N. 2319), realizada en cristal, con decoración floral similar y franja inferior de gallones, obra datable en torno a 1600.

Algunas obras concretas, por su calidad, hacen pensar en la mano del maestro antes que en su taller, como el pomo de ágata n.º 21 (15 de Angulo), en forma de urna antigua que, pese a su escaso tamaño (11 cm de alto), es de armoniosas proporciones y excelente labra, especialmente los mascarones que decoran tapa y asas.

Se intensifica la producción del taller a medida que se acerca el siglo XVII. Pronto Ottavio, nacido en 1567, sucede a su padre al frente del mismo. Su hermano Giovanni Ambrogio llega a ser un excelente *intagliatore*, mereciendo el elogio de Moriglia, para el que las figuras que realiza merecen el apelativo de *divinas*. Quizás sea autor de la decoración de un vaso del Louvre (MR. 285) con historias de la vida de Noé, realizada sobre un vaso de exquisitas proporciones, con el remate de un balaustrillo, recurso prodigado por el taller familiar, y que aparece en el vaso n.º 106 (16 de Angulo), con el cuerpo reaprovechado, obra ésta realizada con probabilidad en el taller praguense de la familia.

Hacia 1600, el taller milanés, dirigido por Ottavio, se ha estabilizado en una intensa producción, con una clientela en aumento. Al modelo tradicional de la venera con animal monstruoso tallado en bloque, se incorporan formas ambiguas, oblongas u ovoides, desarrolladas horizontalmente, con decoraciones derivadas de motivos *a candelieri*, volutas nervadas y hojas, talladas en ligero relieve, que pronto se hará más acusado, incorporando costillas, ces y otros elementos de mayor relieve. Como ejemplo de esta nueva tendencia tenemos el vaso n.º 9 (101 de Angulo), con dos mascarones laterales alternando con los cartones y costillares que prestan un aspecto duro a la superficie del cuerpo, de sección oblonga. El cuerpo ovoide, colocado verticalmente, con tapadera, altas asas y pie bajo, recuerda la estructura de las urnas renacentistas, pero se mezclan elementos del manierismo y el barroco inicial. Con igual sentido, pero menos altura artística, tenemos en Madrid dos vasos realizados en sanguina, el n.º 21 (46 de Angulo), y el n.º 2, (28 de Angulo), de buena ejecución y elegante forma aunque algo posterior, cuya línea remite a vasos de cristal de roca, como el del Kunsthistorisches Museum (PL. N. 2298)[106], donde la superficie —lisa en el vaso de Madrid— aparece profusamente decorada.

Realizados en la misma materia, podrían pertenecer al mismo taller los vasos n.os 49 y 53 (82 y 105 de Angulo), con el motivo arcaizante de los gallones torsos en el vástago.

Del éxito que tuvo en Europa el modelo inicial de la casa (la copa sobre balaustre con cuerpo y pie en forma de venera) dan fe producciones tardías de diversos talleres activos en la segunda mitad del siglo XVII, como el vaso n.º 16 (54 de Angulo), ejecutado en Augsburgo.

Además de por sus vasos, el taller de los Miseroni era reputado por sus camafeos, realizados con suma perfección, como se ha dicho arriba. Ottavio gustó de realizar combinaciones cromáticas con las piedras duras, a modo de mosaicos, que prestaban a sus altares domésticos y sus camafeos cualidades pictóricas. Estos camafeos (*commessi*) podían estar enriquecidos con elementos de oro y adición de piedras preciosas y perlas.

Entre los numerosos camafeos engastados en los vasos del Prado, algunos se pueden adscribir al taller familiar, lo que se indicará en el lugar oportuno, aunque podemos avanzar como ejemplos los remates del vaso n.º 119 (35 de Angulo) y del n.º 134 (7 de Angulo), realizados en bulto redondo, o bien el camafeo (n.º 71 en la descripción de Angulo[107]), que decora la superficie de la arqueta n.º 71 (31 de Angulo), así como la cabeza de la bicha del n.º 78 (6 de Angulo) y el juego de camafeos con los doce césares del n.º 10 (80 de Angulo). Si mencionamos paralelos, éstos nos llevarán hacia otros objetos realizados por la misma familia. Por ejemplo, el mencionado vaso n.º 134 (7 de Angulo), que consiste en una copa con tapador rematada por un busto de negra, se relaciona con otra conservada en la Schatzkammer der Residenz de Munich, realizada en calcedonia con bichas aladas en oro esmaltado, rematada por un busto de negro con armadura de oro esmaltado y la piel de un león[108]. La cabeza, como en el vaso del Prado, es de ágata, y el diferente color del bandeado sirve para matizar el tocado.

La mezcla de diferentes materiales para dotar de volumen y colorido una piedra tallada de bulto o en camafeo con motivos antropomorfos preferentemente, es labor en la que destacó Ottavio Miseroni, al que se atribuyen buena parte de estos *commessi*.

En cuanto al cristal de roca, la elaboración de vasos, si exceptuamos aquellos con cuerpo avenerado, se dirige a modelos más tradicionales, en los que prima la perfección técnica y el virtuosismo, especialmente en la decoración y la realización de las asas, por lo general en forma de bichas, mujeres aladas con la parte inferior del cuerpo en consola o voluta.

Siguiendo el esquema ya comentado de decoración vegetal flanqueada por series de gallones, se puede observar el repertorio del taller, de diseños simétricos en su mayoría, tanto en el volumen como en la decoración: vasos panzudos y pie corto, a veces ovoides, con asas altas en ese, formadas por bichas o bien cartones; a veces se abren bocas laterales, de altos cuellos ondeados, como corolas abriéndose, que suelen decorarse con un mascarón en la base. Jarras de pequeña boca trebolada, jarros con piquera pronunciada y asa con bicha, otros de cuerpo gallonado y bocas laterales, al estilo de nuestras almarrajas, en los que, a veces, la decoración floral ocupa toda la superficie, etc.

Sin embargo, lo mismo se puede decir al respecto de la producción de otros talleres, como los de Sarachi, a quien atribuimos algunos vasos que otros autores estiman obra del taller de los Miseroni[109]. ¿Cómo distinguirlos?

Resulta interesante comprobar cómo la fantasía, a lo largo de tres generaciones de la familia Miseroni, continúa derrochándose en sus creaciones de piedras duras, y, sin embargo, parece haberse estancado en la talla del cristal de roca, produciendo piezas correctas, de alta calidad técnica, pero de motivos manidos, que pueden solaparse con la producción de otros talleres de alto nivel, como los Sarachi, con cuya producción se confunden al compartir modelos ejecutados con buen nivel técnico.

A primera vista no parece tarea fácil separar ambas producciones, así como la de otros talleres satélites, y prueba de ello es la diversidad de opiniones acerca de la autoría de cada uno de los vasos con calidad suficiente que se encuentran en las diversas colecciones europeas. Como ejemplo recordamos algunas obras ejecutadas hacia 1610, vasos muy livianos, en cristal de roca, con detalles de cabezas de animales, en los que evoluciona la repetida forma de la venera hasta convertirse en ondas marinas. A este gusto corresponde la copa n.º 123 (29 de Angulo), realizada en sanguina, a cuyo estudio remitimos, pues, pese a la atribución por Distelberger de este tipo de obras al taller de Miseroni, nos inclinamos por considerarla producto de los Sarachi.



Jarra de cristal con asas en forma de bichas (n.º 44).

También es compleja la adscripción de algunas jarras con asas de bichas —realizadas por lo general en fecha próxima al 1600— al taller de Miseroni, donde también parece existir cierta confusión con la producción de Sarachi y otros talleres, como sucede con la pareja n.ºs 44 y 84 (90 y 91 de Angulo). Las bichas de ambos vasos son muy parecidas a las del bernegal n.º 49 (87 de Angulo) y las del barco con ruedas n.º 65 (115 de Angulo).

Éstas se asemejan también a la de un jarro del Bayerisches Nationalmuseum de Munich[110], realizado con posterioridad a 1600. Más similares aún son a las de otro jarro del Louvre (MR. 287). La decoración grabada ocupa la mayor parte de la superficie, con motivos vegetales entrelazados, que invaden la franja central, ancha pero aún encuadrada por gallones.

A la etapa praguense de Ottavio y su taller (desde 1588 hasta 1624, fecha de su muerte) pertenecen un gran número de vasos, caracterizados por el tratamiento suave de las superficies, a menudo lisas, ornadas por rebordes y circunvoluciones que adoptan formas asimétricas, con el aspecto blando de un tejido vivo. Entre estas formas orgánicas, no figurativas, tenemos un vasito de las alhajas, labrado en sanguina, el n.º 128 (17 de Angulo), con un diseño muy estilizado que deriva del modelo de venera abrazada por un monstruo marino que creara Gasparo. Su calidad, pese al tamaño, es alta, y el diseño armoniosamente realizado, se relaciona con un grupo de vasos vieneses, como el del Kunsthistorisches Museum PL. N. 6865, sin asas, también de sanguina, o los del mismo Museo, PL. N: 1871 y 1962, éste último quizás el ejemplo más parecido. Distelberger recuerda que tampoco es fácil separar la producción de los Miseroni milaneses de los praguenses, pues consta que se traían piezas ya labradas desde Milán a la corte de Praga, para montarse allí.

Entre lo más original de la producción praguense dirigida por Ottavio, se encuentran vasos de cuerpo muy prolongado, de escasa altura, donde reaparece la imagen de los monstruos cartilaginosos, a veces abriendo una boca enorme que constituye las paredes del vaso, como sucede con el conservado en Viena (KHM, PL. N. 1641). Alguno de estos vasos parece, sin embargo, que se realizó en Milán.

Similar motivo se transforma en una masa orgánica casi abstracta en otro vaso del mismo Museo (KHM, PL. N. 6846). Dentro de esta línea, pensamos que el vaso n.º 61 (66 de Angulo), realizado en jade, al igual que los ejemplares vieneses, reúne las características suficientes de calidad y diseño como para ser atribuido a Ottavio Miseroni. Angulo pensó que era un trabajo chino, dado su parecido, en cuanto a volúmenes, con el n.º 131 (67 de Angulo), obra china. Pero esa boca abierta, las hojas estilizadas y las facciones sólo pueden ser europeas, fauces que encuadraron ventanas, puertas y embocaduras de chimenea, fauces cartilaginosas de la

tendencia animista como culminación del manierismo esotérico de la corte de Praga.

También recuerda las formas orgánicas, asimétricas, propias de la naturaleza, quizás referente a las masas amorfas de las piedras bezoares, la copita oblonga con tapador n.º 106 (16 de Angulo), ornada por una muy bella montura de oro esmaltado, que fechamos en torno a 1590. El remate de balaustre o jarroncito aparece en algunos vasos asociados con el taller de los Miseroni[111], y también lo encontramos en el n.º 9 (101 de Angulo) y en un vaso avenerado de lapislázuli, en el Louvre, MR. 265. Al mismo taller, quizás de mano de Ottavio, pertenece un jarro de ágata en forma de morrión (18 de Angulo), que Distelberger considera realizado en el taller de Praga.

Dionisio, hijo de Ottavio, nacido y muerto en Praga (1607?-1661), inicia su andadura en el primer cuarto del siglo XVII, colaborando con su padre, quien lo introdujo en su propio taller, donde trabajó en la producción de varios vasos, asistiendo a su padre con rara habilidad, por lo que no tardó en ganarse el aprecio del emperador Rodolfo II, quien, al fallecer Ottavio en 1624, lo nombraría director del taller, pese a que se había incorporado oficialmente el año anterior.

La colección de Madrid tiene algún ejemplar que, por sus características, pensamos pueda ser obra de este autor, o conjuntamente realizada con su padre. Sus creaciones en cristal de roca, de nuevo tallado como en la época medieval, con gran espesor y buscando el efecto de aristas vivas y detalles ornamentales muy delicados, son inusitadamente modernas y se combinan con elementos propios del estilo cartilaginoso o auricular, precursores de la estética Art Nouveau, así como otros aspectos que se retoman en el Art Déco europeo. Parte de esta modernidad viene asumida de las creaciones del padre, Ottavio, a cuya etapa final podemos atribuir obras singulares, en las que late ese sentido precursor.

El velón realizado en cuarzo citrino, n.º 110 (96 de Angulo), recuerda la producción de este autor, tanto por la ejecución como por la propia selección del material. El cuarzo ahumado y el citrino, esto es, cuarzo con tonalidades amarillas, son una variante cromática ante la uniformidad del cristal de roca. Consideradas rarezas, estas materias fueron del agrado de Dionisio Miseroni, del que se conocen varios vasos labrados con estos materiales, como los conservados en el Kunsthistorisches Museum de Viena, PL. N. 1330, vaso de citrino, realizado hacia 1647, y PL. N. 1339, de cuarzo ahumado, algo posterior[112]. Sin embargo, una nota marginal en el inventario de la Kunstkammer aclara que cuatro vasos de cuarzo ahumado fueron traídos de Milán por un primo de Ottavio, lo que indica que no toda la producción con estos materiales era praguense[113].

El vaso del Kunsthistorisches Museum, obra de Ottavio a medias realizada con Dionisio (PL. N. 1333), se relaciona con el velón del Prado, pieza quizás de mayor fuerza compositiva, buena muestra del nivel artístico que llegó a alcanzar esta familia[114].

Quizás fuera, por sus características, obra de Dionisio, un vaso desaparecido tras el saqueo de las alhajas en 1813. Según el hueco de su estuche, se trataba de una urna troncopiramidal, tallada a modo de poliedro, muy probablemente obra del taller de los Miseroni, ya que se mencionan «cartones y hojas en relieve» en el inventario de 1776, mientras que el de Versalles habla de gallones planos y puntiagudos, decoración que recuerda a las costillas, cartones y hojarascas del vaso n.º 9 (n.º 101 de Angulo), motivos que se encuentran frecuentemente en la producción del taller de Ottavio y Dionisio Miseroni, cuyo gusto por las formas poliédricas y los diseños con aristas vivas y facetas, basados en la talla de las piedras preciosas, fueron una constante de su obra.

También la copa de citrino n.º 74 (42 de Angulo) podría ser adscrita al taller praguense bajo la dirección de Dionisio, por su labra, muy concisa, en gruesas aristas que recuerdan la talla en facetas de las piedras preciosas.

El último representante de la gran dinastía de lapidarios con posible obra en el Prado es Ferdinand Eusebio, hijo de Dionisio. Ferdinand Eusebio (muerto en 1684), nieto de Ottavio, continuó al frente de un taller ya en decadencia y jamás alcanzó el nivel de sus antecesores, de los que copió modelos diversos, especialmente los diseñados por su abuelo, que realizaba con las técnicas aprendidas de su padre, aunque sin su maestría en la ejecución. En 1998 creímos obra posible de este autor —con reservas, pues dudábamos entre Augsburgo y Praga— la copa n.º 87 (n.º 120 de Angulo), fechable entre 1660-1670 y que recuerda el gusto tardomanierista por los grandes mascarones. Copa que atribuimos definitivamente a Johann Daniel Mayer de Ausgburgo.

Volviendo a la producción de taller de dicha familia, hemos incluido algunas piezas menores de las alhajas del Prado que, no obstante, tienen cierto interés, como la bandeja n.º 108 (102 de Angulo), otra compuesta por siete piezas de cristal de roca sujetas por una estructura oval de plata dorada, de armazón similar, la n.º 124 (n.º 103 de Angulo), obra probable del mismo taller, con decoración más rica, aunque de peor calidad en el diseño y menor pureza del cristal, que en la n.º 108 es limpísimo.

Las piezas caladas que unen los pedazos de cristal de ambos ejemplares son semejantes a los de la bandeja poligonal del doble juego de aguamaniles n.º 11 (24 de Angulo), con el que también está relacionada la bandeja n.º 124, arriba citada.

Las florecillas se encuentran en las guarniciones de estas piezas, y, por sus paralelos, pueden adscribirse al taller de Miseroni. Al comentar en el catálogo la bandeja del n.º 11, recordamos otra bandeja que, realizada hacia 1615, se conserva en la Schatzkammer der Residenz de Munich (inv. n.º D 59), con similares piezas de unión en el ala, en este caso ricamente decorada. Según Distelberger, sus placas de cristal fueron realizadas en el taller milanés de los Miseroni[115]. Esto abre la posibilidad de que las dos bandejas de cristal provengan también del mismo taller, que, necesariamente entregaría

sus piezas ensambladas, dada la forma del objeto, bien con una guarnición provisional para ser sustituida por otra, bien ricamente ornamentada por los plateros del taller.

En la frontera de los trabajos del taller de los Sarachi, adscribimos finalmente al taller de los Miseroni el bernegal 64 (n.º 86 de Angulo), similar en proporciones al n.º 42 (85 de Angulo), realizado también en cristal, con la diferencia de que los gallones recorren toda la falda, en vez de surgir de mediados del vaso, cuya parte inferior ocupan los gallones dobles sin interrupciones. La técnica de separar los gallones convexos por otros muy delgados cóncavos, dejando las aristas vivas la encontramos también en el vaso n.º 30 (45 de Angulo), realizado en jaspe y sus paralelos, algunos más parecidos a este vaso, como la taza oblonga MR. 145 del Louvre.

El barco de cristal con ruedas n.º 65 (115 de Angulo), por las razones estilísticas que se comentan más abajo, se incluye entre las obras de este taller, opinión formulada por Distelberger[116], que acogemos, aunque no sin reservas.

Familia Sarachi y taller

A pesar de la fama que gozó la familia Miseroni, el nombre más conocido de la producción milanesa acaso sea el de los Sarachi. Prolífico taller cuyos productos se hicieron famosos, tanto por la calidad de sus vasos como por las excelentes monturas de oro con que los adornaban.

La primera generación de la familia se componía por cinco hermanos, hijos de Bartolomeo Sarachi:

1. Giovanni Ambrogio, quien tenía a su cargo el diseño de los vasos, escultura y pulido, así como el retocado final. Nace en 1550.
2. Simone, encargado de abrir las decoraciones en los vasos, *intagli*. Su especialidad era la decoración entallada y recibía mayor salario que sus hermanos, pues se consideraba su trabajo el más delicado. Nace en 1548.
3. Stefano (desbastado y talla) nace en 1551.
4. Michele.
5. Rafaello.

A éstos se añade Annibale Fontana, del que se hablará más adelante, casado con su única hermana.

La segunda generación se incorpora hacia finales del siglo, y estaba constituida por los hijos de Giovanni Ambrogio: los *cristallari* Gabrielo y Gasparo, así como Pietro Antonio y Constanza, plateros. Realizaron vasos para el duque de Mantua, el gran duque Fernando I de Toscana y el duque Emmanuel Filiberto de Saboya.

Los centros de mesa en forma de barco, evolución de los modelos medievales, llamados *galeras* o *góndolas* en los inventarios españoles, y los vasos en forma de dragón o animal fantástico con pie abalaustrado fueron los modelos más conocidos de la firma.

Una suntuosa galera fue ejecutada para el duque Alberto de Baviera. Junto con un vaso que representaba a Neptuno, el mayor que se había realizado hasta entonces, fue entregada en 1579. Moriglia describe así el primer vaso:

> *De proa a popa, la galera estaba realizada en un gran bloque de cristal, todo decorado con grabados de asuntos mitológicos, montada en oro con joyas y armada con todos los detalles como una galera auténtica. Tenía también esclavos moros, dos en cada uno de los nueve huecos de cada lado, capitanes, soldados, oficiales, suboficiales, mosqueteros y varias piezas de artillería que se podían disparar, así como mástiles y velas, con las armas del duque de Baviera*[117].

Asimismo, describe la familia Sarachi como de suma excelencia para la talla de objetos de cristal y otras alhajas, añadiendo que fueron artistas prolíficos. Por lo tanto, de su abundante producción es lógico que resten numerosos ejemplares.

Piezas de este célebre taller llegaron a la corte de Madrid, como el famoso pavo que poseyó Felipe II rey de España, duque de Milán entre otros títulos. Pudiera ser parecido al gallo o pavo n.º 66 (110 de Angulo).

Al taller, incrementado con operarios asalariados para poder ejecutar el crecido número de encargos, se le atribuyen varios vasos del Museo degli Argenti, en forma de ave y dragón, que se enriquecen con engastes en doble faja lisa con motivo lineal esmaltado de negro, formando ovas, combinados con otros más ricos y anchos de florecillas negras y roleos, de esmalte negro embutido en la masa de oro, finamente picado o rayado.

Otros dos vasos con forma de animales fantásticos pueden verse en el Kunsthistorisches Museum de Viena, con las monturas enriquecidas con piedras y perlas (PL. N. 2401 y 2238), éste último con pie formado por una pata de ave, al igual que los n.os 66 y 92 (110 y 109 de Angulo), que más abajo se mencionan.

Formando parte de la serie de las galeras o góndolas, con toldilla y balaustres, existen, entre la producción atribuida a este taller, ejemplares relacionables con los del Prado, como se aprecia en la galera del Museo degli Argenti, muy similar al n.º 100 (114 de Angulo), que, a juzgar por el estuche, pudo tener un remate semejante en su toldilla. La guarnición de la popa, donde se asientan los balaustres, se decora con esmalte negro excavado en la masa de oro, que sigue diseños de roleos vegetales. Este diseño, con variantes, es sumamente frecuente en los vasos milaneses de cierta calidad, especialmente los atribuidos al taller de los Sarachi. Variantes más ricas de este modelo de ornamentación tienen las guarniciones de algunas piezas del Museo degli Argenti, como los vasos en forma de pez n.os 18 y 22 del inventario del Bargello, la copa con forma de hidra con Hércules en lo alto (n.º inv. Gemas 725), y, sobre todo, la guarnición de popa de la galera n.º 1 del inventario del Bargello, repeti-

damente citada, puesto que es obra documentada, ya que en 1589 se adquirió al taller de los Sarachi con ocasión de la boda de Fernando I con Cristina de Lorena[119].

Por tanto, adscribimos el barco de cristal n.º 100 al taller de los Sarachi, por éstas y otras razones que en su catalogación se expresan, mientras que el n.º 65 (115 de Angulo) reúne, a nuestro juicio, características propias del entorno de los Miseroni, puesto que no todas las galeras son, pese a la opinión común, productos de los Sarachi.

Sus obras en piedras duras resaltan por las líneas simples y refinadas. Sirva de ejemplo el vaso de jaspe multicolor, del Museo degli Argenti (n.º Bargello 14) en forma de dragón alado, que se documenta en la Tribuna de los Uffizi desde 1589. No se ha adscrito con certeza en la colección del Prado ningún vaso entre los realizados en piedras duras a este taller, pero hemos realizado dos atribuciones con reservas, el n.º 14 (46 de Angulo) y el n.º 123 (29 de Angulo).

No obstante, la adscripción de otros vasos al muy semejante taller de los Miseroni también se realiza, en algunas ocasiones, con reservas, como ya se ha indicado. De hecho, ambos talleres compartieron más de un encargo, como en el caso de la vajilla de cristal de roca solicitada por Rodolfo II.

Ernst Kris, como es sabido, atribuyó al taller de Sarachi la fuente n.º 10 (80 de Angulo), decorada con camafeos de los doce césares en su guarnición; grabada su superficie con escenas marinas y la historia de Hermafrodito[120]. Mantenemos tal atribución conscientes de que las escenas grabadas del Prado no alcanzan la calidad de los grabados atribuidos a Fontana y los Sarachi que decoran las placas de la arqueta de Isabel Clara Eugenia, aunque sí guardan relación técnica y estilística con la decoración de una frasca grabada con el asunto de Orfeo y las Musas, documentada en la Tribuna de los Uffizi desde 1589, hoy en el Museo degli Argenti (Gemas 620).

Kris también atribuyó a este taller los vasos animalísticos del Prado, labrados en cristal de roca. Pero, mientras en el caso del n.º 116, (112 de Angulo), mantuvimos la adscripción con alguna reserva, el n.º 66 (110 de Angulo), decidimos adscribirlo únicamente tras largo estudio, pese a que aparecen elementos propios de la producción de los Miseroni.

Realizado hacia 1610, presenta similitudes con dos vasos conservados en Viena, uno de ellos de volúmenes parecidos (KHM, PL. N. 2401), aunque diferente en la forma de resolver cuerpo y alas. Sus guarniciones de esmalte embutido negro con diseño de roleos, perlas y esmeraldas, son frecuentes en las obras adscritas al taller de los Sarachi.

El segundo vaso vienés, atribuido al mismo taller, realizado entre 1580 y 1590, es más parecido en general al gallo de Madrid, tanto en el tratamiento de las alas, como en el vástago de patas de ave. Tiene montura similar al primero, y está enriquecido con camafeos (KHM, PL. N. 2238). El tratamiento de alas y plumaje de éste último se parece asimismo al del vaso n.º 92 (109 de Angulo), salvo en los detalles fantásticos, de los que carece el vaso madrileño, tratado naturalísticamente. Las alas membranosas del primero recuerdan a las del vaso n.º 70 (111 de Angulo), aunque en este caso aparecen grabadas sobre el cuerpo.

Helmut Trnek considera ambos vasos del taller de los Sarachi, desbastados y pulidos por Giovanni Ambrogio y grabados por su hermano Simone[121].

Sin embargo, donde se planteaba el problema más arduo es en la pieza n.º 70 (111 de Angulo) que reúne, indubitablemente, características de los dos talleres, aunque, por su aspecto general y la técnica de su decoración, decidimos atribuirla también a los Sarachi, pero con la sospecha de que el diseño original de la pieza podía estar basado en otro, obra de algún miembro de la familia Miseroni. Las guarniciones, que faltan, podían haber aclarado la cuestión.

Por último, el vaso n.º 116 (112 de Angulo), en forma de dragón con cuerpo muy prolongado, puede compararse con dos dragones de cristal en el Louvre, el MR. 324, con una cola similar, dos patas de ave y cabeza también parecida y otro, el OA. 39, con cola enroscada semejante. Las guarniciones del cuello y patas del primero son parecidas a las del ejemplar madrileño. El vaso MR. 315, en forma de pez, procedente de la colección del cardenal Mazarino, también tiene guarniciones con el mismo diseño. Todo ello, referido en el catálogo, nos ha permitido la adscripción de su autoría al taller de los Sarachi o a su círculo de influencia.

En cuanto al vaso n.º 92 (109 de Angulo), en forma de águila, nos pareció que, pese a su buena calidad técnica y sus coincidencias formales, presentaba en su diseño un exceso de naturalismo que no se encuentra en el resto de la producción atribuida a los Sarachi, por lo que se ha agrupado junto con otros vasos y, por último, el n.º 94 (113 de Angulo) —un salero que figura un delfín saltando— tampoco salió de los talleres de los Sarachi, sino de los más modestos de la familia Metellino.

Todo esto sirve para recordar que no todos los vasos zoomorfos milaneses han de atribuirse al taller de los Sarachi.

Al igual que los Miseroni y otros muchos lapidarios milaneses, los Sarachi realizaron diferentes tipos de vajilla, especialmente jarras y las copas gallonadas que denominamos bernegales y que, como ya hemos visto, son muy similares entre sí. A los Sarachi o su círculo de influencia hemos atribuido algunos de estos bernegales, como el n.º 42 (85 de Angulo), realizado posiblemente a finales del siglo XVI. Es pieza muy parecida a los n.os 53 y 64 (88 y 86 de Angulo), ya que se utiliza la misma descripción, difiriendo únicamente en las medidas y número de guarniciones.

El n.º 49 (87 de Angulo), es otro bernegal, con asas en forma de bichas, que atribuimos —con reservas— a este taller. Realizado hacia 1610, las asas son parecidas a las de la pareja de jarras n.º 44 y 84 (90 y 91 de Angulo), atribuidas por Distelberger al taller milanés de los Miseroni, así como el grupo de vasos que las poseen similares[122].

Sin embargo, falta en este vaso el mascarón que tienen las figuras de los vasos citados en el vientre, y la parte inferior carece de las incisiones paralelas que existen en las asas de las jarras del Prado, si bien cabeza y cabello de las bichas parecen de la misma mano, por lo que sería también lógica su atribución al taller de los Miseroni.

Este ejemplo da idea de lo difícil que resulta separar la producción de ambos talleres. Pero, por otra parte, el estuche nos proporciona una serie de datos: su decoración consiste en adornos lineales en seco, que forman calles paralelas adornadas por filas de florecillas doradas. Para estampar esta florecilla se ha empleado el mismo hierro con una florecilla de cinco pétalos abalaustrados que aparece en el estuche de la galera de cristal n.º 100 (114 de Angulo), obra estilísticamente emparentada con la producción de los Sarachi, por lo que resolvemos atribuir el vaso a este taller.

Algunas obras que adscribimos a este taller son de extraordinaria calidad, como el jarro n.º 69 (97 de Angulo), del tipo de los llamados «de pico» en España, decorado con festones grabados y un mascarón de Hypnos o Cronos bajo la piquera. La guarnición del pie y borde es similar a la que aparece en un vaso con animal monstruoso y atlante, que perteneció a Cristina de Lorena[123] y en el nudo de una copa de lapislázuli con tapador[124].

El diseño del esmalte negro embutido en la masa de oro del pico, es de uso frecuente en los talleres de los Sarachi de Milán, y se basa en grabados como los de Hans Collaert (activo en Amberes en 1555) para diseños de joyería[125], o la versión, algo más tardía, de estos arabescos, de Daniel Mignot (activo en Augsburgo de 1593 hasta aproximadamente 1616)[126].

También es notable la copa ahusada n.º 90 (81 de Angulo), grabada con escenas de vendimia, obra ejecutada en el último tercio del siglo XVI. La técnica de grabado y el aspecto de los personajes de este vaso es muy similar al de una frasca documentada en la Tribuna de los Uffizi desde 1589 (Gemas 620), relacionada con el taller de los Sarachi, según paralelos de Munich y Dresde[127]. El recurso de rellenar con una delicada guirnalda la parte superior vacía, también aparece en este vaso. Dentro de este grupo incluimos la bandeja n.º 10 (80 de Angulo), denominada «de los doce césares», con muy semejante tratamiento del suelo, hierbas, árboles, follajes, anatomías, rostros y manos de los personajes. En los tres casos, la técnica de grabado es la misma, y se describe al comentar el vaso.

Recordemos que Kris considera esta pieza obra milanesa, posiblemente del taller de los Sarachi, también relacionada con un vaso de Dresde documentado desde 1588[128].

Obras con características mixtas de los talleres familiares de Sarachi y Miseroni

Como se puede comprobar por lo expuesto, al estudiar los vasos de la colección del Prado que cabe atribuir a talleres milaneses, nos encontramos con frecuencia ante ejemplares que combinan las características propias de los talleres de Miseroni y Sarachi. En varios casos, además, los investigadores han atribuido a uno u otro taller la autoría de estos objetos o sus paralelos, que, en otras ocasiones, agrupan por determinadas similitudes, tales como elementos decorativos, diseños de las guarniciones y modelos, adscribiéndolos a la producción de uno de los talleres.

Queremos dejar constancia de este problema, pues, al comparar los estudios críticos, hemos apreciado opiniones contradictorias que nos obligaron a tomar partido, decantándonos por las propuestas mejor fundamentadas a nuestro juicio.

En numerosos vasos atribuidos a los Sarachi, encontramos guarniciones anulares que siguen un modelo con roleos vegetales de esmalte embutido en la masa de oro y cartones esmaltados de verde o blanco enmarcando una gota de esmalte rojo de trasflor que simula un cabujón de rubí[129]. Pero en algunos ejemplares con características propias del trabajo de los Miseroni, aparece similar guarnición, de la que, a su vez, existen variantes, quizás realizadas en otros talleres, en un deseo de imitar el aspecto de las dos célebres casas.

Por ejemplo, una simplificación de este modelo se puede apreciar en varios vasos del Prado. Así vemos que, en el bernegal n.º 49 (87 de Angulo), la guarnición del nudo es similar a las del bernegal n.º 42 (85 de Angulo) y la galera n.º 100 (114 de Angulo), obra que, como ya se ha dicho, creemos del taller de los Sarachi.

Las cuatro guarniciones que unen las asas al cuerpo tienen el mismo motivo esmaltado que las del bernegal n.º 53 (88 de Angulo), las de la botella con dos bocas n.º 68 (94 de Angulo), las utilizadas para unir las asas al cuerpo en el barco con ruedas n.º 65 (115 de Angulo) y del barco grande n.º 100.

Sin embargo, las asas son parecidas a las de la pareja de jarras n.ºs 44 y 84 (90 y 91 de Angulo), atribuidas por Distelberger al taller milanés de los Miseroni, así como el grupo de vasos con asas de similares características[130].

Por otra parte, uno de los vasos mencionados, el barco con ruedas n.º 65 (115 de Angulo), pese a la coincidencia de sus guarniciones con las de vasos que creemos proceden del taller de los Sarachi, lo adscribimos, con reservas, al círculo de los Miseroni, pues se relaciona con los ejemplares atribuidos a este taller por Distelberger[131]. Su decoración de cintas, ramos, roleos y festones es comparable a la de las ánforas vienesas KHM, PL. N. 2392 y 2397[132]. También se advierte el recurso de enfatizar las hojarascas pegando a su perfil las líneas de granos, según se aprecia en la pareja de vasos de Viena, KHM, PL. N. 2366 y 2364[133], con iguales guarniciones, que también se pueden comparar con el vaso del Louvre E. 92.

Como se recordará, el vaso n.º 66 (110 de Angulo), en forma de gallo, lo hemos atribuido, con reservas, al taller de los Sarachi, conscientes de que el estilo de sus guarniciones con sobrepuestos tiene puntos de contacto con la bandeja oval de fondo ochavado n.º 11 (24 de Angulo); también tiene sobrepuestos de oro la nave sobre ruedas n.º 65. Estas dos últimas piezas han sido atribuidas en nues-

tro catálogo al círculo de Ottavio Miseroni, la segunda con reservas según se ha indicado, por existir opiniones contradictorias en la atribución de los vasos que constituyen sus referencias estilísticas. Esto, como tantas veces, pone de manifiesto la mezcolanza de temas y estilos en los distintos talleres milaneses que tanto dificulta las atribuciones. En todo caso, parece adecuado adscribir la primera obra a la misma fecha que ambos vasos, en torno a 1610.

Es diferente el caso del basilisco n.º 70 (111 de Angulo). Este tipo de animales fantásticos, todos diferentes entre sí, se han considerado producto típico del taller de familia Sarachi. Sin embargo, la pieza participa de ciertas características del taller de los Miseroni, concretamente del quehacer de Gasparo, activo entre 1550 y 1575. Su vástago con el asunto de los delfines entrelazados es propio de obras realizadas por este artista, padre de Ottavio, como puede verse en una copa en forma de venera, muy finamente trabajada, realizada hacia 1560-1570, que se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena[134] (PL. N. 2268). Algunos vasos posteriores, atribuidos al taller de los Sarachi también presentan un vástago con el mismo motivo, entre ellos dos peces conservados en el Museo degli Argenti, ambos con las guarniciones de roleos y florecillas de esmalte embutidos en el oro, que aparece en numerosas piezas del citado taller. El primero, Bargello n.º 18, es de un tipo relativamente frecuente, del que se mencionan ejemplares en el inventario de 1589 de la Tribuna de los Uffizi. Otra variante tiene el vástago formado por dos delfines con las colas separadas, formando arco (Bargello n.º 22)[135].

Esto demuestra cómo los modelos pasan de un taller a otro, con independencia de cuál sea su origen.

Donde más claramente se aprecia el mestizaje de modelos de ambos talleres es en las copas con cabeza de ave n.º 14 (46 de Angulo) y 123 (29 de Angulo), que se conservan en Madrrid.

En ambos casos, los volúmenes generales del cuerpo recuerdan la evolución del modelo de Gasparo Miseroni, un vaso con el cuerpo avenerado sobre vástago de balaustre. Su hijo Ottavio realizó diversas interpretaciones del viejo asunto, con o sin monstruo abrazando la popa de la venera. En este caso, el vaso parece obra de taller basada en esta idea. El pie circular, el vástago de balaustre y la guarnición de sobrepuestos (parecida, no similar), se encuentran en algunos ejemplares atribuidos a Ottavio, realizados en la primera década del siglo XVII, como dos copas con pie redondo y vástago de balaustre, en jade, una en Stuttgart, en el Württembergisches Landesmuseum (inv. KK grün 34), otra en el Kunsthistorisches Museum, PL. N. 1651[136]. Pero una cabeza parecida a la del n.º 123, donde el plumaje del cuello se resuelve de similar manera, se aprecia en un vaso de cristal de roca, también atribuido a Ottavio Miseroni por Distelberger[137], que se conserva en Viena (KHM, PL. N. 2357). Sin embargo, otros vasos con el mismo tipo de cabeza han sido asignados al taller de los Sarachi, quizás con más fundamento, como la galera n.º 8 del inventario del Bargello, en el Museo degli Argenti[138], con balaustres, toldilla y otras características propias de la producción de este taller, y el vaso n.º 11 del inventario del Bargello, en forma de dragón, considerado obra del mismo taller[139]. También tiene cierto parecido con la cabeza del barco n.º 100 de la presente relación, que hemos atribuido al taller de los Sarachi.

En definitiva, creemos que las relaciones entre los dos talleres fueron tan estrechas, que este tipo de piezas con características mixtas deben ser atribuidas con todas las reservas a uno u otro taller o a sus respectivas esferas de influencia, pues, como creemos demostrado, ni los paralelos estilísticos ni el análisis de las guarniciones resultan pruebas concluyentes.

Annibale Fontana

Es, además de las familias Miseroni y Sarachi, el máximo exponente del arte lapidario milanés, excelente *intagliatore* del cristal de roca (Milán, 1540-Milán, 1587). Su obra, íntimamente vinculada a la producción figurativa de los Sarachi, está avalada por una gran calidad. Su obra maestra, un cofre con la historia de Jasón, fue realizado para el duque Alberto de Baviera. Se le atribuyen también parte de las placas del cofre de la infanta Isabel Clara Eugenia, hoy en el Palacio Real de Madrid, mientras que parte se cree obra de los Sarachi. Esto indica hasta qué punto están unidas ambas trayectorias. Un jarro conservado en el Museo degli Argenti de Florencia (Gemas 1921 n.º 821), con asa de serpiente y, como la arqueta de Madrid, también con representación de los cuatro dioses que personifican las estaciones[140], mantiene puntos de contacto con el vaso de similar asunto n.º 93 (83 de Angulo), que tuvo tapador, perdido antes de 1689.

Se le atribuye también la copa con tapa, denominada *de Proserpina*, en el Kunsthistorisches Museum, PL. N. 1415[141]. En cuanto a la técnica, Fontana se caracteriza porque aprovecha la superficie del cristal delineando claramente las siluetas mediante la muela y tallando magistralmente al tiempo la anatomía humana, a diferencia de quienes trasladan al cristal la técnica del entalle, que conforma el modelado mediante golpes cóncavos.

Este avance técnico aumenta la sensación tridimensional, apreciada por las luces y sombras que produce en la masa del cuarzo.

No parece que, entre los vasos conservados en el Prado, existan obras atribuibles a Fontana, pero están relacionadas con su estilo la copa alta con tapador n.º 90 (81 de Angulo), y la ya citada n.º 83, la primera con escenas de vendimia, la segunda con las arriba mencionadas cuatro estaciones, Baco y escenas marinas. Estos vasos tienen en común la elegante anatomía de los personajes representados.

Familia Tortorino

Suele citarse a dos miembros de esta familia, Giovanni Maria y el más conocido, Francesco Tortorino, quien trabajó para Maximiliano II y firmó vasos en Viena y Florencia. Gracias a este hecho, se han podido agrupar estilísticamente algunos vasos como obra probable de este artista. Consta un pago del emperador Maximiliano II por un gran va-

so realizado en cristal. Kris consideró que el vaso n.º 103 (79 de Angulo), denominado por éste *Vaso de la Montería, y* decorado con escenas de cacería al estilo clásico, pudiera ser obra de este artista, aunque Angulo creía más probable que fuera una creación de Valerio Belli (1468?-1546). En efecto, ambos artistas se relacionan en similar círculo estético, pero, en 1998, P. Venturelli aporta datos suficientes para establecer definitivamente la autoría de Tortorino y proporciona[142] algunos datos precisos sobre la familia Tortorino: se documenta Francesco Tortorino como lapidario en Milán desde 1553, hasta marzo de 1571, mencionándose también a uno de sus hijos, Gerolamo, orfebre. Su taller es continuado por otro hijo, Giovanni Maria, posiblemente el mismo que menciona Hayward[143], afirmando que trabajó como lapidario en la corte de los Farnesios, duques de Parma y Piacenza, tallando piedras duras encontradas en sus posesiones.

Taller de los insectos o taller de Metellino

Se encuentran, tanto en la colección del Louvre procedente de la antigua colección de la corona, como en la colección del Prado, un grupo de vasos —importante por su cantidad, no por su calidad— que ostentan similares características.

Aunque sus formas son variadas, predominan las superficies lisas, salpicadas de insectos o pájaros de igual tamaño, que las más de las veces cumplen el papel de disimular pequeñas imperfecciones en la masa del cristal. A veces se aprecian áreas decoradas por ramajes cuyo diseño se interrumpe en los bordes del objeto, como si hubiera sido cortado, o bien una decoración de ramitos esquemáticos. Uno o dos personajes, labrados con escasa habilidad y de aspecto arcaizante, pueden alternar con la decoración vegetal.

Paisajes esquemáticos, hojas de parra, racimos y vides son otros motivos frecuentes en este tipo de obras.

La talla es relativamente gruesa, poco refinada, sin detalles de virtuosismo. Las guarniciones son también modestas, realizadas en plata dorada con técnicas sencillas, casi populares, como la filigrana, tosca y abierta, o el empleo de dentículos de sujeción, sogueados y estampados, que requieren pocos conocimientos del oficio. Cuando llevan piedras, éstas son de escaso valor, como el lapislázuli, y se colocan para dar un toque de color, en vez de los engastes ricos de piedras preciosas.

Tanto Luis XIV como el Delfín poseyeron un buen número de objetos con similar esquema decorativo y la presencia de insectos y avecillas en fondos lisos, o con algún motivo vegetal.

Como ya se ha comentado más arriba, al tratar del inventario de Versalles de 1689, es muy alta proporcionalmente la cantidad de objetos que corresponden a estas características, ocupando los asientos finales de la colección, lo que puede indicar que ingresaron en ésta como un extenso lote.

La mayor parte de los vasos de estas características en la colección del rey Luis XIV fueron adquiridos entre 1684 y 1701, según se deduce de los tramos en los trabajos de inventariado de las colecciones reales. Entre 1685 y 1687, el rey adquiere numerosas piezas directamente a Milán, lo que incluye unos calderetes o cubetas con asas que siguen las características del grupo[144].

En Munich y Viena se encuentran ejemplares que pueden relacionarse con estos objetos, al igual que los vasos, conservados en Dresde, que el rey de Polonia, Augusto II, adquirió en Milán entre 1724 y 1725, a los herederos del artífice Giovanni Battista Metellino[145].

Puesto que los vasos identificados en el Louvre como adquiridos por el rey Luis XIV, son semejantes a los posteriormente comprados a los herederos de Metellino por el rey de Polonia, se pregunta Alcouffe[146] si todos estos vasos proceden del mismo taller —lo que es arriesgado asegurar— o si son productos contemporáneos de diversos talleres milaneses, ya en decadencia.

Ante tal cantidad de objetos, parece difícil que hayan salido todos del mismo taller, y más bien pensamos que el de Metellino fue uno de tantos de segunda línea, en la órbita de los modelos de las grandes casas, que no dispusieron de material de gran calidad. La moda de los insectos, por su parte, parece implantarse a lo largo del siglo XVII, como detalle concreto, adueñándose de la decoración en los años ochenta.

Aparecen ocasionalmente insectos en vasos de mejor calidad que los de la serie que nos ocupa, por lo que parece razonable pensar que no todos los vasos en los que se aprecian insectos proceden del taller de Metellino.

En definitiva, es preciso estudiar cada caso por separado. Por ejemplo, el vaso n.º 94 (113 de Angulo), en forma de delfín, es casi idéntico a otro conservado en Florencia, reconocido como obra de Giovanni Battista Metellino. De este autor se conservan dibujos que han permitido relacionar algunos vasos como posibles obras suyas, y estos vasos participan de las características atribuidas a su taller, lo que puede coincidir, como advertíamos, con los productos de otros talleres hoy desconocidos[147].

Por supuesto, el mencionado salero reúne las características que se han propuesto para identificar este taller; los ramos ondulantes con aspecto de algas que decoran la venera se interrumpen en el borde de los vasos; está salpicado de insectos y su montura es de plata dorada, a la que falta la base con lapislázulis engastados, robada en 1918.

Participan de similares características los vasos del Prado n.ºs 59 y 96 (108 y 99 de Angulo), además del presente. Aunque ocasionalmente aparecen insectos en algún otro vaso (n.ºs 41 y 60 , 106 y 107 de Angulo), la decoración y labra son diferentes. El problema derivado de la presencia de estos rasgos, mezclados con otros, se torna evidente en el jarro n.º 112 (98 de Angulo), próximo a las técnicas decorativas de los Miseroni.

El vaso 59, de cuerpo polilobulado y decoración de insectos y avecillas, aparece en el inventario de 1689 reseñado con el n.º 8 de la colección de cristales, lo que indica que, en esa fecha, ya llevaba cierto tiempo formando parte de la colección. Esto coincide con las fechas de adquisiciones de Luis XIV, a las que posiblemente se sumó su hijo.

Asimismo, se encuentran en el Louvre, la mayoría procedentes de la colección real e, incluso, de la del Delfín, numerosos vasos con similares características.

El examen directo de las piezas del Museo del Louvre nos ha servido para observar las características mencionadas. Así, tenemos el n.º de inventario OA. 2029, especie de vaso gallonado con vides y pájaros; el par de jarritas OA. 5377 y 5378; una cubeta con guarnición de filigrana, decorada con insectos y una Fama. Otra, con paisaje, figuras e insectos, también con guarnición de filigrana, algo tosca, MR. 302. Tiene dos asas iguales y algún animal fantástico el vaso MR. 295, sin olvidar las tazas bajas, tipo bernegal, con asas de lo mismo: E. 115 y E. 133, y otra parecida, la MR. 291.

También hemos examinado el jarro MR. 301, con asa muy esquemática de una bicha con cabeza de dragón, figuras e insectos diseminados por la superficie lisa.

En definitiva, el denominado «taller de Metellino», del que se documentan diversas compras y algunos aspectos de su titular, sirve como aglutinante de un tipo de trabajos de segundo orden, en un período de decadencia del arte del cristal milanés, cuando han pasado de moda, o están a punto de hacerlo, los modelos más prestigiosos de esta industria. Se aprecia cómo Milán se revela incapaz de afrontar el cambio hacia una nueva estética, y reduce su catálogo productivo a la elaboración de objetos útiles, no meramente ornamentales, cada vez más simples, para finalizar languideciendo en pequeños talleres artesanales, limitados en sus medios técnicos y humanos. En todo caso, la conexión estilística de este taller con el de los Sarachi, y con el mencionado a continuación, dificulta la separación de algunas producciones.

Taller de las águilas

Concebida como una mera hipótesis, nos proponemos reunir (con reservas, que se expresan en los lugares oportunos) bajo la denominación «Taller de las águilas», una serie de vasos realizados posiblemente en Milán, hacia el último tercio del siglo XVI, que aún conservan estuches contemporáneos a su fabricación. Suponemos que se trata de los contenedores originales, probablemente realizados en un mismo taller, como producto final de una serie de vasos. Otra posibilidad consistiría en que los estuches hubieran sido encargados por un coleccionista, con el fin de uniformar su colección, compuesta por piezas de diferente origen.

Sin embargo, el grupo de vasos presenta ciertas características comunes que parecen algo más que meras coincidencias. Se trata de piezas labradas en cristal de roca, con guarniciones de oro, y una calidad técnica que se aproxima, a veces, a la de los grandes maestros. Tanto en los vasos como en los estuches aparecen águilas en sus distintos diseños, por lo que hemos utilizado este motivo para la denominación provisional del posible taller, muy próximo, en técnicas y motivos ornamentales, al de los Miseroni y los Sarachi, especialmente éste último.

Con relación al segundo supuesto, no tenemos actualmente argumentos suficientes para determinar si todos los vasos que se citan más abajo son producto de un mismo taller, o, por el contrario, proceden de manos diversas, pero ejecutados para un solo comitente. También ignoramos si, en este caso, el motivo del águila se emplea con valor heráldico, simbólico, o meramente ornamental.

Los estuches, que son lo que sirve de nexo de unión, pueden datarse en el último tercio del siglo XVI, por las razones expuestas al tratar de la pieza n.º 68 (94 de Angulo), ya que consideramos el estuche coetáneo de ésta.

Decorados los estuches con hierros en seco, aparecen algunos de uso común, como la florecilla o el ramito con el tallo enroscado y la cenefa de lises. En otros aparece, además, otro hierro con un águila coronada y explayada, lo que, unido a la presencia del águila como motivo en los propios vasos que se contienen, ha servido para denominar este grupo.

El vaso n.º 92 (109 de Angulo), en forma de águila, que técnicamente cabría adscribir al taller de los Sarachi, adolece, sin embargo, de un exceso de naturalismo que mal se aviene con las fantásticas creaciones de este taller, unido a la presencia de guarniciones con diseño no repetido entre los vasos de su producción y al hecho de que su estuche se corresponde con los del resto del grupo. Por tanto, hemos barajado la posibilidad de un origen común con el resto de los vasos agrupados: el bernegal con asas en cartones n.º 42; la botella con dos bocas y anillas n.º 68 y la jarra con asas en forma de bichas n.º 86 (85, 94, y 93 del catálogo de Angulo).

A esto se une, por tener estuche semejante, el n.º 37, vaso desaparecido hacia 1815, consistente en un jarro de cristal con una sirena de oro esmaltado por asa. La pieza n.º 112, un jarro con asa en cartón, decorado también con aves, si bien tiene estuche diferente, mantiene puntos de contacto con este grupo.

Otros talleres milaneses

Parece lógico que, de los muchos talleres milaneses, algunos no bien estudiados o desconocidos sean los autores de diversas piezas de la colección madrileña.

Recordemos en primer lugar al ya mencionado e hipotético taller de los «prasmas de esmeralda», activo en la primera mitad del siglo XVI, que, como señalaba Alcouffe, podía constituir el prólogo de la industria milanesa.

Con respecto a esta idea, que nos parece probable, pensamos que incluso podría tratarse de una labor temprana de los Miseroni, quizás de los primeros momentos de Gasparo y su hermano Girolamo, bajo el influjo de su padre Ambrogio Mateo, ya fallecido, o de sus familiares Longhi, abuelo y tío. Estas producciones, como se comentó, son de pequeño tamaño, paredes delgadas, líneas depuradas, con proporciones y modelos renacentistas, ejecutadas sobre el mismo mineral, una cromojadeíta verde luminoso con pequeñas manchas color limón, translúcida y de brillante pulimento.

A lo largo del presente estudio, al no compartir una atribución tradicional a un artista o taller conocido, nos hemos visto obligados

a la adscripción estilística de una pieza a un taller o maestro en ese momento desconocido, autor de trabajos similares. Tal es el caso, ya comentado, del n.º 103 (79 de Angulo), un vaso con escenas de caza, el *Vaso de la Montería*. Angulo, citando a Kris, recuerda que éste lo consideraba obra de Francesco Tortorino, más arriba mencionado, artista que falleció en 1595. Sin embargo, Angulo consignó en su comentario el parecido de la composición del vaso con la caza de leones, obra de Valerio Belli[148].

Aunque no son producto de la misma mano, la técnica empleada en el presente vaso y el n.º 3 (82 de Angulo), es similar, y se describe en el comentario del catálogo.

Las figuras masculinas del n.º 103 son parecidas a otras atribuidas a Giovanni Bernardi por Kris, si bien se acentúa el parecido de arboledas y personajes, hasta el punto que pudimos considerarlas obra de la misma mano, existentes en una peana de cristal, en forma de columna, coronada por una imagen de la Victoria, que se conserva en Florencia[149], y datada por Kris hacia 1540. Estimamos entonces que dicha columna servía de relación para una serie posible de vasos, entre los que se encontraría el mencionado *Vaso de la Montería* y la copa con tapador MR. 338, muy semejante en su labra, serie a la que agrupamos entonces bajo el nombre de «Taller del pedestal de la Victoria».

Un estudio posterior de Paola Venturelli aportó documentación por la que se atribuían, tanto el vaso de Madrid como la columna de Florencia, a la primera atribución de Kris para el n.º 103 del presente catálogo, obra de Tortorino[150]. Esto demuestra que, a medida que se aportan nuevos datos a la investigación, las autorías y atribuciones han de ser permanentemente revisadas, incluso si el proceso analítico es correcto.

Otro taller del que carecemos de datos es el que denominamos «Taller de las rosas». Se trata de un taller de segundo orden, productor, a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, de piezas de calidad aceptable y buen tamaño, pero sin alcanzar las calidades artísticas de los talleres más destacados.

Lamm, Angulo y Alcouffe, citados los primeros en el catálogo de la jarra n.º 29 (92 de Angulo), han advertido la semejanza entre ésta y la botella E. 103 del Louvre. Ambos objetos presentan peculiaridades en la decoración, como el uso de los círculos cóncavos, la separación de los motivos mediante líneas verticales y las rosetas de la parte superior, talladas en bajorrelieve. El motivo del creciente que acompaña las flores talladas en el vaso francés, mucho más simple que el del Prado, recuerda el signo personal de Enrique II (1547-1559), si bien el vaso parece posterior.

Finalmente, por sus características, creemos obras milanesas, pero con reservas en cuanto a su posible taller, el barco, hoy casi perdido, con Neptuno sobre un delfín, posiblemente de finales del siglo XVI; el vaso de sanguina decorado con carneros y sátiros, n.º 82 (49 de Angulo), obra barroca que parece del mismo taller que el n.º 105 (53 de Angulo), decorado con mascarones con sortijas, ambas piezas de la primera mitad del siglo XVII; la *tazza* con guarnición de guirnaldas, n.º 83, 5 de Angulo, y las tres salvillas de cristal del n.º 124 (103, 104 y 105 de Angulo), dos con crestería calada, obra de un mismo taller, y la primera relacionada con el n.º 108 (102 de Angulo), también oval, de cristal, y la montura de la bandeja poligonal de uno de los juegos del n.º 11 (24 de Angulo).

Talleres augsburgueses

Johann Daniel Mayer

Son escasísimos los vasos que estimamos europeos no adscritos a los talleres mencionados. La taza de jaspe n.º 109 (58 de Angulo) es uno de estos casos, objeto quizás realizado en talleres centroeuropeos, al igual que la copa seisavada, hoy sin tapador, n.º 13 (119 de Angulo), con probabilidad realizada en Augsburgo, al igual que el n.º 20 (40 de Angulo), una copa ovoide con tapa, decorada con esmeraldas y camafeos, y el n.º 16 (54 de Angulo), otra copa avenerada con tapa que presentaba a Neptuno sobre un delfín cabalgando un caracol. Estas dos últimas copas y la n.º 87 (120 de Angulo) las hemos considerado obras posibles de Johann Daniel Mayer, activo en Augsburgo entre 1662 y 1675, quien realizó otros ejemplares, adquiridos por Luis XIV a través de uno de sus proveedores, Dalencé, arriba mencionado, que se conservan en el Louvre y el Museo de Historia Natural de París. Sus estuches presentan similar decoración, realizados con los mismos hierros.

Es común a la obra de este autor la inspiración en modelos propios de los Miseroni, que simplifica y copia. Si se compara la calidad de los originales, la obra de Mayer es tosca y descuidada en su acabado. Sus monturas, de ejecución simple, son recargadas y siguen el gusto alemán por el contraste cromático, bien sea mediante esmaltados policromos, bien mediante la adición de piedras de color, en combinaciones peculiares, como los citrinos con las amatistas y las turquesas con los granates. En sus obras de jade imita los mascarones de Ottavio Miseroni entremezclados con hojas, lo que recuerda al mencionado vaso 87, ya citado, del que es difícil determinar quién fue el autor, si el último lapidario praguense de la familia Miseroni, no demasiado hábil, o bien el artífice que nos ocupa. Afortunadamente, el estuche resuelve el problema.

Los plateros de las alhajas

Alhajas marcadas: París

Aunque los vasos del conjunto de las alhajas no son obras de platería en sentido estricto, la mayor parte de ellos tiene, o tuvo, alguna guarnición metálica, siquiera como estructura de la pieza o para ocultar las ensambladuras. En algunos casos, la labor del platero es

tan importante que protagoniza la obra, pasando los elementos pétreos a segundo plano, como sucede con el salero de la sirena, n.º 12 (1 de Angulo) o el cuenco con turquesas n.º 27 (69 de Angulo).

Ya se han enumerado, al tratar de las piedras, las diversas procedencias de éstas, y cabe recordar que, en algunos casos venían ya ensambladas y montadas de origen, si bien en otros se realizaron las monturas y adornos en talleres diversos, cambiando su aspecto según la evolución de las modas y estilos. Por tanto, es preciso distinguir aquellos vasos en los que piedra y guarnición son contemporáneos, ingresando en la colección como productos acabados, sin sufrir alteraciones posteriores, salvo los robos y pérdidas.

Pueden, a la hora de estudiar los plateros autores de las diferentes guarniciones, dividirse las alhajas entre aquellas que ostentan marcas y las que no tienen ninguna. El primer grupo muestra una serie de marcas pertenecientes, en su totalidad, a marcadores y plateros parisinos del último cuarto del siglo XVII.

Puesto que todas las marcas que aparecen en la colección madrileña de las alhajas son parisinas, creemos conveniente insertar unas breves nociones sobre el sistema de marcaje parisino de la plata, especialmente en el siglo XVII, relativo a las marcas de cargo y descargo, y aquellas propias de platero.

Henri Nocq, en su obra titulada *Le poinçon de Paris, répertoire des maîtres orfèvres de la juridiction de Paris depuis le Moyen Age jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle*, publicada en París entre 1926 y 1931, nos ilustra, a lo largo de cinco volúmenes, acerca de los avatares y características del marcaje en la ciudad.

Al redactarse la célebre *Enciclopedia* de Diderot, eran cuatro las marcas que debían emplearse: la del platero, la de cargo *(charge)*, la de la casa comunal *(maison comunale)* y la de descargo *(decharge)*.

El proceso comenzaba por el marcaje de la pieza con la marca del platero, lo que garantizaba el control de la autoría. Se llevaba ante los *fermiers* o marcadores que habían contratado el control del impuesto para que, a su vez, la marcaran con el punzón de cargo, lo que implicaba, por parte del platero, el compromiso de llevar la pieza terminada para pagar los derechos que la Corona tenía sobre los trabajos de platería.

El ensayo del metal tenía lugar en la casa comunal, donde se cortaba un pedazo al azar para ensayarlo. Si cumplía la ley, se estampaba la marca.

Finalizada la pieza en el taller del platero, éste volvía con ella a la oficina del *fermier*, pagaba los derechos y se le estampaba el punzón de descargo, con lo cual la pieza podía ser expuesta y vendida sin contratiempos.

La ley de la plata fue ya fijada por Enrique II en 1549 en once dineros doce granos, con una tolerancia de dos granos por marco. En 1554, la ley del oro se fija en veintidós quilates, con un cuarto de quilate de tolerancia.

La reglamentación se confirma en 1679, pero se rebaja la ley del oro, por su excesiva blandura, para las piezas de menor tamaño *(petits ouvrages)*. Esta ley puede descender a veces hasta los catorce quilates.

Posteriormente, en 1720, la ley del oro queda fijada, para las piezas pequeñas, en veinte quilates y cuarto, con el cuarto como tolerancia, pero cada provincia tenía diferentes leyes.

En París, la diferencia con el marco castellano aparece en las ochavas (*gros* o gruesos), que se dividen en tres dineros, a diferencia de éste que lo hace en seis tomines, pero, sin embargo, tanto los gruesos como las ochavas tienen setenta y dos granos.

En cuanto al problema de la aplicación de las disposiciones vigentes, consta que las marcas de platero se instituyeron por una ordenanza de 1275 firmada por Felipe el Atrevido (Philippe le Hardi), que Felipe el Hermoso (Philippe le Bel) hizo renovar en 1313. Pese a ello, las piezas medievales francesas carecen en su mayor parte de marca alguna.

Cuando realmente se empieza a marcar con frecuencia la plata es ya en el siglo XVI; cada maestro posee un punzón con sus iniciales del nombre y el apellido coronado por una gran flor de lis y personalizado por un símbolo propio, que se denomina el diferente.

La flor de lis, por su parte, ostenta a sus flancos dos grandes puntos o pistilos, en recuerdo de los dos granos de tolerancia permitidos por la ley.

Las dimensiones del punzón de marcaje estaban reflejadas en una disposición de Luis XIV dictada en 1679, que fija un límite máximo de dos líneas de alto y una línea y un cuarto de largo, lo que equivale a unos 4,5 x 3 milímetros. Por supuesto, los trabajos menores podían ostentar marcas más pequeñas.

Hasta la fecha y pese a los esfuerzos realizados, no todos los plateros parisinos han sido identificados a través de sus marcas con absoluta certeza; a veces un mismo platero utiliza varias marcas; otras el elemento diferencial desaparece; o bien las iniciales se multiplican, aludiendo a partículas incorporadas en el apellido, frecuentes en el idioma francés. Es difícil, por último, distinguir las marcas de plateros que emplean las mismas iniciales, salvo que se conozca su impronta como documentación.

Con relación al conjunto madrileño de las alhajas, en aquello que ha llegado hasta nosotros, aparecen marcas parisinas correspondientes al último tercio del siglo XVII, que pertenecen a la tipología ya descrita. Ya Angulo antes que Verlet identificó algunas de las marcas y verificó que las de cargo y descargo corresponden a los marcadores de este servicio de control *(fermiers)* parisino, Antoine Estienne Ridereau (1684-1687), Jacques Léger (1687-1691) y Pierre Pointeau (1691-1697), lo que abarca apenas dos décadas.

Fermiers

Estas marcas, que adoptan siempre la forma de una A para el punzón de cargo, tienen su origen en el derecho de marcaje institui-

do por Luis XIV en 1672. Anteriormente, todos los intentos de establecer un impuesto sobre los objetos de oro y plata no habían tenido sino un éxito parcial. En 1632 y 1642 se habían creado los punzones pero no se utilizaron. Los plateros, como compensación, preferían ingresar en el Tesoro algunas cantidades en concepto de pago global.

Desde 1672, la A se adorna con una flor de lis, y a partir de 1704, lleva una corona real; cada *fermier* utiliza una variante propia del modelo y el punzón del anterior es destruido. Pueden admitirse variantes para la vajilla plana o alzada, para la vajilla montada o para obras que no fueron cargadas en su día.

Así, en el n.º 7 (38 de Angulo), encontramos un juego de marcas que corresponde a la marca del platero con iniciales IB del que luego hablaremos, la de cargo de Jacques Léger, y la de descargo del mismo para vajilla montada, que consiste en una corona de tamaño menor, pero de igual diseño que la empleada para vajilla plana. En efecto, la pieza es un jarroncito con tapa, donde la labor metálica ocupa un espacio importante, pues no se trata simplemente de una guarnición, sino de la hechura de la pieza.

La salvilla de lapislázuli n.º 56 (61 de Angulo), sin embargo, presenta en su cerco una marca, algo fustra, que identificamos con la de Pierre Pointeau (diciembre 1691 a enero de 1697), reservada a obras de mediano tamaño no cargadas con anterioridad. Acompañada por la marca del platero IR, revela cómo no siempre, a pesar de todo, se enviaban al cargo y descargo las piezas. Su pareja (n.º 60 de Angulo) ostenta, además de la marca del platero, una variante de corona, duplicada, que pudiera ser la marca de descargo de Jacques Léger para vajilla plana.

Un cerco similar tiene la fuente con águila explayada n.º 115 (72 de Angulo), también con marca de platero de iniciales IR y se acompaña por marca que Cruz Valdovinos[151] identifica también como perteneciente al *fermier* Pierre Pointeau. Sin embargo, en este caso, existe una contradicción, puesto que el cerco se describe realizado en el inventario de Versalles de 1689, mientras que el período de actividad del *fermier* es posterior, iniciándose en 1691.

Otra marca de platero presenta las iniciales P L, separadas por un punto, bajo corona y lis, que ostentan las piezas n.ºs 119 y 120 (35 y 37 de Angulo), acompañadas por las marcas de cargo y descargo del *fermier* Lèger (1687-1691). Ambos vasos tuvieron parejas, robadas en 1918, que, posiblemente estuvieran marcadas por el mismo platero y *fermier.*

La del n.º 61 (66 de Angulo), muy confusa, es evidentemente, una marca de descargo que ha de identificarse, como Angulo propone, con la de Etienne Ridereau para vajilla montada, lo que es el caso, pues se trata de un pie con delfines para sujetar una labor de jade. Su marcaje se completa con la marca de cargo del mismo *fermier* y otra de autor, parcialmente señalada, con una D bajo la flor de lis, similar a la marca del platero D/ M. B, estampada en la montura del vaso n.º 131 (67 de Angulo). Se acompaña también por las marcas de cargo y descargo de Ridereau; es evidente que la guarnición de ambas piezas está hecha por la misma persona.

En el Museo del Louvre existe un vaso[152], también de jade, con pie de similar labor, que presenta, completa, idéntica marca: una corona, bajo ella la flor de lis y los granos de tolerancia enmarcando una D; abajo, las iniciales M.B. En este caso aparece además la marca *(poinçon de jurande)* de la casa comunal *(maison comunale)* que contrastaba la ley del metal. Consiste en una R bajo corona, que corresponde al periodo comprendido entre el 24 de julio de 1686 y el 10 de julio de 1687, único que coincide con la actividad de Ridereau.

La pieza n.º 63 (64 de Angulo), el perfumador de jade y plata dorada, presenta únicamente la marca de descargo, que corresponde a Etienne Ridereau, para vajilla montada.

Desgraciadamente, el robo de 1918 nos ha privado de preciosos paralelos, puesto que las guarniciones de los n.ºs 48, 98 y 114 (95, 30 y 56 de Angulo), además de las piezas robadas n.ºs 4, 39 y 58, junto con la tapa de una de las copas de pie cuadrado del n.º 7 (39 de Angulo), son de estilo similar a las que ostentan las marcas parisinas de la época de Luis XIV.

Aunque pudieron existir diversas marcas en los ruedos de asiento de los vasos mutilados por el robo de 1918, el hecho de haberse desmontado las piezas para su restauración parece descartar la posibilidad de que, en posteriores exámenes, puedan surgir marcas desconocidas.

Plateros[153]

Las marcas que se encuentran en los vasos que actualmente existen corresponden a varios plateros parisinos, que tienen en común su proximidad al entorno del rey y su hijo el Delfín; de hecho, hemos apreciado que los encargos solían realizarse para ambos comitentes.

Los plateros identificados de manera cierta hasta la fecha son: Josias Besle (1628-1696); Michel Debourg (activo hacia 1682); Pierre Ladoireau (act. 1678-muerto en 1716) y, con alguna reserva, Jean Royel (act. 1683-1710?).

Tanto Josias Besle como Jean Royel eran naturales de Abbeville. Mientras Besle producía en exclusiva para el rey pequeñas obras de oro, Ladoireau es autor de importante mobiliario y bronces para el palacio y jardines de Versalles y trabajó para la decoración de Marly, residencia del Delfín.

Realiza también otros encargos de piezas de buen tamaño para la familia real y alta nobleza. Besle y Ladoireau eran protestantes, y se retractaron de su fe, lo que les permitió continuar con su profesión.

Josias Besle, era hijo de un platero y relojero protestante de Abbeville, Guillaume Besle, y de Marguerite Garnot. Fue bautizado en 1628. Contrajo matrimonio el 17 de mayo de 1657 con Marie Millot, hija del pintor Charles Millot. Según documentación inventa-

riada tras su muerte, hacia 1679 tenía relaciones con los plateros Loir y Germain, quienes le habían confiado diversas partidas de oro. También fue relojero, como su padre, pues el 30 de enero de 1681, la Cour des Monnaies interroga al platero a causa de la realización de unos cubiertos de oro. El platero declara que tiene 54 años, es relojero y trabaja como platero en virtud de un privilegio real expedido cuatro meses antes. El hecho de no tener marca ni llevar los objetos al marcaje —explica— se debe a que trabaja exclusivamente para el rey, generalmente en oro.

En abril del mismo año, la Cour des Monnaies resuelve que sea considerado maestro platero, siempre y cuando renuncie a su profesión de relojero. En noviembre, registra su marca ante el notario:

Fleur de lys couronée, deux grains, une lune entre un J et un B.

En el margen, figura un estampillado a tinta de la marca, similar a la que se emplea en el vaso n.º 99 (34 de Angulo), hasta la fecha única obra marcada que le es atribuida, puesto que los marcos de los camafeos de la *Apoteosis de Claudio* y el de *Tolomeo II asimilado a Alejandro Magno* carecen de marcas, si bien el pago del segundo de estos trabajos está documentado en 1689.

Ya en 1991 advertíamos la similitud de ambas obras con el estilo general del vaso n.º 99, si bien posteriormente, tuvimos ciertas dudas acerca de la autoría de este platero, a causa de la diferente marca registrada por Nocq, y el hecho de que Verlet, conociendo la marca, ya publicada por Angulo, silenciara su posible atribución, si bien consideraba de su estilo otros vasos de la colección madrileña[154].

Continuando con la vida del platero, en 1685 abjura del protestantismo, y en los años siguientes, 1686-1689, *Les Comptes des Bâtiments du Roi* mencionan con frecuencia a Besle como encargado de realizar marcos y guarniciones para las ágatas de la colección real, así como otras menudencias en oro.

El platero trabajaba en la plaza del colegio de las Cuatro Naciones, y murió en 1696, dejando tres hijos mayores de edad y dos menores, su viuda y una buena cantidad de objetos realizados en oro, por entonces a la moda, como pendientes, botonaduras, tabaqueras, cucharillas, escarbadientes, hebillas de zapatos, etc., además de algunas piezas pequeñas de plata, ágatas y cristales de roca montados. Cuando la viuda intentó vender algunos de estos objetos, marcados por su marido, fue condenada por la Cour des Monnaies, y se le advirtió que debía hacer marcar tales objetos por un platero en activo, con tienda abierta. Posteriormente se le obligó a derribar un horno de fundición. Consta que falleció el 25 de febrero de 1719.

Los vasos n.os 119 y 120 (35 y 37 de Angulo), ambos con montura de plata sobre la que se asientan sobrepuestos de oro esmaltado y camafeos, presentan una marca con las iniciales PL, que Bimbenet-Privat identificó con la segunda variante de Pierre Ladoireau, registrada en 1685.

La documentación existente presenta a Ladoireau como uno de los grandes artífices del siglo XVII francés, por la importancia de sus trabajos, pero, salvo las piezas madrileñas y unos soportes en bronce, nada queda.

Pariente de Jean Ladoireau, relojero del Guardarropa del rey, y en 1679 era fundidor en tierra y arena en el Guardarropa del rey. El mismo año, la Cour des Monnaies investiga una obra suya, que estaba depositada en casa de la viuda de Pierre Danet, consistente en «un monte Tabor de plata». Sin embargo, Elizabeth d'Orléans, duquesa viuda de Guisa, impide que sea molestado. Posteriormente, en 1680 es recibido por la Cour des Monnaies como platero del Guardarropa del rey, por fallecimiento de Jacques Lemire. Registra una primera marca hasta hoy desconocida. En diciembre registra una marca nueva, recogida por Nocq:

Fleur de lys couronée, L P, une tour et les deux grains.

Esta misma marca, «por estar rota y usada», será sustituida en 1684 por la que aparece en los vasos del Prado, consistente en:

Un P une L et une tour.

La marca citada fue estampada en la placa del Guardarropa del rey y fue descubierta en 1998 por Bimbenet-Privat[155].

Entre 1681 y 1687, Pierre Ladoireau trabaja para el rey, realizando objetos en bronce, latón y plata, entre ellos los vasos para las cascadas del Trianon, ejecutados en 1683, los ocho trofeos del Salón de la Fama en Versalles (1681), mobiliario diverso, veladores con figuras de moras y moritos, águilas y lobos en bulto redondo, bancos y taburetes alguno para la Gran Galería de Versalles (1684-1686), así como consolas y ornamentos diversos de bronce para la Pequeña Galería del mismo palacio. Algunas de estas piezas, fundidas posteriormente, se encuentran muy detalladas en las notas, como por ejemplo, la entrega de 1684 al Guardamueble de dos veladores de plata, con su vástago ornado de mascarones y un pie redondeado en el que estaban sentadas cuatro moras, disposición que nos recuerda a las guarniciones que tuvieron la pieza n.º 50 de Angulo y los vasos 14 y 15 robados en 1918.

En 1686 se autoriza a este platero a tener abierto comercio en París «como si hubiera sido recibido maestro en París», siempre que observe las ordenanzas. En 1688 dimite de su cargo de Guardarropa del rey, transmitiéndoselo a Claude Frobert de L'Isle; dos años después es maestro y gobernador de la Cofradía de Santa Ana y San Marcelo.

En 1703, el platero, domiciliado en la calle Cléry, solicita alojamiento en las Tullerías. En 1704 abjura del protestantismo haciéndose católico. De 1690 a 1705 constan diversas autorizaciones para realizar diversas piezas para el duque de Luxemburgo, el nuncio del papa, Madame y Monsieur, y también algunos trabajos de do-

rado, como el de la vajilla vieja del duque de Chartres, y diversas piezas de fundición en plata, por ejemplo una araña de seis luces para el embajador de Constantinopla. También trabajaba en bronce, y realiza en 1703 el juego de columnas y pies que sustentan los globos realizados por Coronelli para el palacio del Delfín en Marly, aún existentes.

Mantiene frecuentes contactos comerciales con la Compañía de China, la India y las Antillas, ayudado por su hijo Louis Ladoireau. En su domicilio tuvo instalado un taller de fundición con cuarenta y cinco crisoles, tenía también una colección de bronces, así como galería de pintura mitológica fallece el 28 de octubre de 1716.

Un grupo de vasos madrileños, entre ellos las dos copas de pie cuadrado n.º 7 (38 y 39 de Angulo), son muy similares algunos a los realizados por Pierre Ladoireau y al marcado por Josias Besle.

Entre las alhajas del Delfín existe un juego de tres cercos iguales, los n.os 56 y 115 (60, 61 y 72 de Angulo), que llevan marca con siglas IR, bajo flor de lis coronada, triángulo y cruceta o trébol. Ya en 1973, Daniel Alcouffe, al tratar de la fuente con águila explayada n.º 115, planteaba la posibilidad de que su autor fuera el platero Jean Royel[156], atribución que realizaba con muchas reservas, pues no se correspondía, según hemos visto, el período de la actividad del *fermier*, que finalizó en 1691, con la marca del platero, inscrita en 1692.

Posteriormente, Cruz Valdovinos insiste en la atribución de la marca al referido platero, basándose en su pertenencia al hospital de la Trinidad, lo que implica la posibilidad de enseñar y ejercer el arte de la platería sin haber sido recibido como maestro. En efecto, Jean Royel es uno de los *compagnons* relacionados entre los plateros que enseñan en el hospital de la Trinidad. Se sabe de este personaje que en julio de 1692, contrae matrimonio con Margarite-Barbe Cordier, quizás familiar de Louis Cordier, grabador y geógrafo. En agosto del mismo año registra su marca, de la que no se indica la divisa en el acta de la Cour des Monnaies, aunque consta que tiene una:

Fleur de lys couronée, deux grains, les lettres J R.

Esto puede ser unido a la mención de Nocq de que la marca tiene un triángulo, como distintivo de los plateros del hospital de la Trinidad.

En definitiva, las iniciales no se corresponden, pues en lugar de una J debiera ser una I, según se aprecia claramente en las marcas madrileñas, y faltan elementos descriptivos de la marca, como el trébol o cruceta que separa las letras. Puesto que pueden existir variantes, como sucede con Josias Besle o con Pierre Ladoireau, puede atribuirse provisionalmente la marca presente a Royel, de acuerdo con Cruz Valdovinos, mientras la cuestión no se confirma. Además de las piezas madrileñas, llevan la misma marca un par de candeleros de una colección privada, expuestos en la exposición *Louis XIV. Faste et décors*, celebrada en París, en 1960, en el Museo de Artes Decorativas[157].

Por último tenemos dos vasos madrileños marcados por un platero que presenta una marca frustra en uno de ellos y más o menos completa en el otro, marca que también encontramos en el vaso OA. 6618 del Louvre. El primero forma parte del n.º 131, antaño compuesto por tres tazas de jade, la mayor montada con pie de plata y la pareja menor sin guarnición, robada en 1918. La taza grande, de labor china, procede, al igual que las robadas, de un regalo del rey de Siam y se sostiene mediante un pie de plata dorada, con base triangular de lados cóncavos y esquinas matadas, recorrida por cintas quebradas del tipo denominado «lambrequines» y hojarascas al estilo Berain, con tres veneras en cada esquina. Sobre esta base se eleva un anillo gallonado y tres mascarones de sátiros. En medio se alza un trípode de cartones acabados en garras de león o perro, con veneras entre los huecos y festones. Otro anillo gallonado y unas ces sujetan la base del vaso, con diseño a la oriental. En el interior de la guarnición se encuentra un juego de marcas, que Angulo no mencionó, advertido al desmontar los vasos para su restauración[158].

El juego de marcas coincide con el del segundo vaso, n.º 61 (66 de Angulo), donde el platero ha realizado otro pie, esta vez para un mascarón de jade labrado posiblemente por Ottavio Miseroni. Aquí, al igual que en el otro ejemplar, la marca de autor, también muy confusa, consiste en la flor de lis con los dos granos de tolerancia, y lo que parece una D bajo la flor de lis, justo donde debía encontrase el símbolo personal. En la línea inferior se destacan las iniciales MB.

Como ya se ha consignado, en el Museo del Louvre existe un vaso[159], también de jade, con pie de similar labor, que presenta, completa, idéntica marca: una corona, bajo ella la flor de lis y los granos de tolerancia enmarcando una D; abajo, las iniciales M.B.

Se acompaña también por las marcas de cargo y descargo de Etienne Ridereau para pequeñas obras y vajilla montada. Este *fermier* o marcador, ejerció su cargo entre noviembre de 1684 y octubre de 1687, lo que implica que las piezas debieron realizarse por un platero activo en este período.

También es evidente que las monturas de los dos vasos del Prado y el de París están hechas por la misma persona, con diseños propios del barroco clasicista del reinado de Luis XIV, estilo podríamos decir oficial, que gozó del favor de la corte y del monarca, y del que existen dibujos similares, inspirados en motivos creados por Lebrun, Berain, Masson y otros decoradores, que se han citado al comentar los vasos n.os 7, 8, 14, 17, 28, 30, 61, 63, 85, 88, 99, 114, 119, etc.

Cruz Valdovinos propuso como posible autor al platero Marc Debonnaire, pero manifestando que realizaba tal adscripción con reservas, pues se basaba en la eliminación de los artífices por períodos de actividad y las distintas combinaciones de las iniciales[160].

Bimbenet-Privat ha identificado en 1998 la marca mencionada, correspondiente a Michel Debourg, quien a 8 de julio de 1682 es

mencionado como un nuevo maestro establecido en la Cour des Monnaies. El 10 de julio registra su marca, compuesta por:

> *Fleur de lys couronée, deux grains, sur un D et un M et un B, un point entre lesdits M et B.*

Como garante se menciona al platero Jean Fouquet, y Jean Hubé, platero ordinario del rey, aparece como testigo.

Añadimos a estos pocos datos que presumiblemente el trabajó para el rey o el Delfín, pues, en lo que concierne a las piezas marcadas, tanto la del Louvre como la del Prado son jades orientales, posiblemente chinos, ya que uno de ellos, el de Madrid, lo es con certeza, y procede de regalos del embajador de Siam. Por tanto debieron montarse ambas piezas por encargo, sin adquirirse en el comercio.

ALHAJAS SIN MARCAS: TALLERES ORIENTALES. TALLERES EUROPEOS. FRANCIA, ITALIA. OTROS TALLERES EUROPEOS

Los vasos del Prado, si exceptuamos los ya mencionados, carecen de marca. Por tanto, la única metodología que hemos podido aplicar para determinar la autoría de las obras de platería que no poseen marcas, es el análisis comparativo y la búsqueda de paralelos para, al menos, encuadrar cada pieza en una familia estilística.

Puesto que la procedencia de los vasos es muy diversa, y ya se han tratado los talleres italianos vinculados a la talla de las piedras duras y el cristal, nos ocupamos a continuación del resto de los vasos, agrupados en talleres orientales y europeos no mencionados todavía, entre los que destacan de nuevo, por su número, la obras realizadas en Francia.

Talleres orientales

A este grupo pertenecen los vasos de origen otomano n.os 22 y 27 (71 y 69 de Angulo), si bien la técnica y calidad de los mismos es diferente. En el primer caso, la decoración se logra mediante la técnica de embutido de oro, similar al damasquinado, que forma un dibujo lineal con diminutas hojuelas sobre la superficie de sanguina. Se aprecia en pequeños surcos la presión que el artista ha ejercido sobre el oro, con el fin de adherirlo fuertemente a la imprimación. Como elemento cromático, se añaden bocas de engaste con cabujones de rubíes y turquesas formando un diseño en mandorla, en un esquema y ejecución técnica parecidos a los del perfumador n.º 5, robado en 1918. Según los ejemplos que en el catálogo se citan, éste es labor otomana de comienzos del siglo XVII.

El segundo ejemplo, quizás algo posterior, podría ser persa, obra de gran belleza y mayor calidad artística, tanto en el diseño, más complejo, como en la ejecución. Consiste en un alma, de la que desconocemos su naturaleza, forrada de plancha de oro lisa en su interior, mientras que el frente es una estructura decorada con mandorlas en el cuerpo y cartones en el borde y pie, motivos con el fondo de oro picado y sobrepuestos en retícula de hojas enriquecidas con cabujones de rubíes en sus engastes. El resto del campo se compone de similares ramajes y cabujones y un mosaico de turquesas que simula un fondo azul, al estilo de las labores cerámicas de la zona. En la base se adorna con arabescos. En el Museo TopKapi existe un perfumador de lados similares a los del relicario del Manto de Mahoma, de finales del siglo XVI.

Distinta por completo es la decoración de la tacita n.º 23 (70 de Angulo), consistente en un diseño de tallos enroscados formados por hilos de oro, salpicados a trechos y rematados por un pájaro, una flor o una hoja, todo ello con un cabujón de rubí en medio. Esta labor, finamente soldada y cincelada, encuentra paralelos en los trabajos de la India mogol fechados en el siglo XVI. Dicha técnica, denominada kindam, pasa, de ser un sobrepuesto, a embutirse en las paredes de los vasos, si bien hojas y flores conservan el diseño, muy típico, que se encuentra en obras posteriores, hasta el siglo XIX. En el pie del vaso se aprecia una guarnición de filigrana sobre plancha, dispuesta en dos hileras con cabujones de rubíes engastados en caja alta, que parece algo más popular y, a pesar de su aspecto arcaizante, pudiera no ser mucho más antigua que el resto.

Las labores pétreas de origen chino existentes en el tesoro carecen de guarniciones o bien se emplearon en la creación de vasos nuevos, por lo que nada podemos decir al respecto.

Talleres europeos

Son muy diversos los talleres europeos que han intervenido en la realización de las guarniciones y monturas de los vasos del Prado. Adoptamos para esta exposición —breve, pues se extiende en el catálogo— el criterio de su agrupación por países o ciudades, si éstas se pueden determinar.

Francia

- Escuela de Fontainebleau

La más antigua de estas familias es, como ya se ha mencionado, la escuela de Fontainebleau y su área de influencia, patente hasta entrado el siglo XVII en la escuela parisina, que también en esta ocasión se halla bien representada hasta finales del siglo XVII. Las guarniciones de tipo manierista asociadas al conjunto son todas de gran importancia, prácticamente estructurales de la pieza, y ostentan en su mayoría escultura de bulto redondo y esmaltes, combinando en algunos casos la plata y el oro en contraste cromático. Al menos parte de estas piezas, si no todas, pudieran adscribirse al taller de la familia Toutain, especialmente Richard Toutain y Jean Toutain el Joven.

Las más tempranas del grupo son las guarniciones de los vasos con elementos provenientes del taller francés, de los cristales con gallones helicoidales, cuyas características se han descrito arriba.

Existen algunas piezas, como la n.º 83 (5 de Angulo) influenciadas por la estética de esta escuela, de las que no podemos asegurar que sean contemporáneas, pero que sirven de eslabón con la escuela tardomanierista parisina, liderada, en lo que a la calidad de los trabajos se refiere, por Pierre Delabarre.

Como recordaremos, siguiendo a Alcouffe, los vasos del taller mencionado tienen cuerpos de cristal de roca, y participan de similares características, tanto en la talla como en la montura: Los cristales son gruesos, con diseños de gallones helicoidales y dardos; las monturas, tanto en oro como plata, siguen modelos derivados principalmente de los repertorios de Enea Vico, y con diseños que pueden atribuirse a Etienne Delaune Du Cerceau. En todos ellos se aprecian figuras, por lo general infantiles, de bulto redondo y serpientes anudadas, a lo que se añaden caracolas, águilas, delfines y molduras de ovas o gallones, unido a partes esmaltadas con lacerías y motivos de frutos.

Componen el grupo el jarro n.º 19 (74 de Angulo), pieza realizada en oro, la pareja de jarritos n.º 24 (75 y 76 de Angulo) y el vaso OA. 36 del Louvre, muy parecidos entre sí.

A éstos se añade el jarro con Narciso n.º 34 (77 de Angulo), otra de las piezas más singulares de la colección madrileña y quizás la más temprana en su datación, que estaría en torno a 1550. Puesto que se trata de una de las piezas más complejas del grupo madrileño, remitimos al extenso estudio que aparece en el catálogo, limitándonos aquí a señalar su vinculación con el taller de los Toutain —quizás sea obra de Richard Toutain, platero cuya actividad se documenta entre 1559 y 1579— y la existencia de una fuente iconográfica común con las de algunos modelos de la cerámica denominada de Saint-Porchaire, realizados a mediados del siglo XVI.

El jarro n.º 19 es obra que, por su calidad puede considerarse como prototipo de un grupo de piezas, pues su diseño está emparentado con el de los dos jarritos de plata, aquí resuelto con mano maestra mediante un acabado a cincel minucioso, realizado en oro, que contrasta con la algo tosca ejecución de los dos vasos. Sus esmaltes son de gran calidad, y el del pie, basado en un modelo de Sylvius, puede también relacionarse con el taller de los Toutain.

Concretamente, tiene puntos de contacto con piezas realizadas por el platero parisino Richard Toutain (activo entre 1559 y 1579), especialmente con el jarro, realizado hacia 1570 para ser presentado como regalo por Carlos IX de Francia al archiduque Fernando II de Austria, obra conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena (PL. N. 1096).



Jarro de cristal con narciso y una sirena (n.º 34).

Además de compartir el mismo estilo que la guarnición del pie, se remata con un ramillete polícromo, lo mismo que el resto de los vasos del grupo. El perrito del asa vienesa es similar al de las vinajeras de la catedral de Siena, parte de un juego donado por el papa Alejandro VII Chigi, en el que figura un acetre con tres serpientes anudadas y niños, diseño emparentado con los jarros n.º 24. El mismo juego incluye un jarro cuyo cuerpo es similar a esta pareja, con el remate parecido a los del grupo de Madrid y un águila en la piquera.

El ejemplar OA. 36 del Louvre se prolonga en un cuerpo cilíndrico, lo que eleva su volumen. Tiene igual remate que los vasos del Prado y un niño en la piquera con un delfín.

Existen otros vasos en colecciones privadas, que cita Alcouffe, como se recordará, caso del aguamanil procedente del Ermitage, que formó parte de la colección Mannheimer, con una sirena que lleva una concha por pico y el asa en forma de dos serpientes sujetas por un niño. Menciona también dos jarritos similares de la colección Debruge-Duménil, uno con un niño en el asa y otro con una cabeza de águila en el pico.

Aunque todas estas piezas carecen de marcas, señala el investigador francés que algunas molduras tienen un diseño semejante al ajuar litúrgico de la Orden del Espíritu Santo y un jarro con las armas de Montalembert, hoy en la colección Arconati Visconti.

Todos estos vasos son datables en el tercer cuarto del siglo XVI, preferiblemente en los años sesenta, y siguen, como ya se ha mencionado, modelos de los vasos ideados por Enea Vico, publicados

en 1543; entre éstos encontramos la figura del sátiro que sujeta una concha como pico del jarro; el tritón con dobles brazos serpentiformes que se transforman en asas sinuosas, combinado con molduras de ovas y gallones; las dobles serpientes como asas; gallones torsos en el tercio inferior del cuerpo de varios vasos; joven sonando una caracola con el cuerpo envuelto por serpientes y un niño recibiendo en un platillo el agua del pico vertedor, además de motivos diversos[161].

También otros autores de repertorios decorativos, entre ellos Cornelius Floris, divulgaron variantes de estos diseños, especialmente putti o atlas que acarrean caracolas, modelos que fueron populares entre los plateros centroeuropeos. En Francia, el mayor exponente del estilo lo encontramos en Jacques Androuet du Cerceau, quien pudo inspirar, según Alcouffe, los diseños del grupo de vasos que estudiamos.

Además de los jarros mencionados, existe en el Prado otra pieza, un salero portado por una sirena de oro (n.º 12, 1 de Angulo) que, desde siempre, ha sido considerada una de las obras más bellas del conjunto. Obra con cierta inspiración de Cellini, plantea serias dificultades en su atribución, e incluso en su datación. En principio, el canon de la escultura, bellísimamente mateada y acabada a cincel con exquisito primor, se corresponde con los dibujos alargados de mujeres al estilo de Androuet du Cerceau y Delaune, pero la ornamentación del cuerpo recuerda los trabajos del final del siglo XVI en Alemania y Países Bajos, mientras que el modelo físico se relaciona con obras de Jacopo Bilivelt (1550-1603), artista de origen holandés que trabajó en Florencia. Por otra parte, la presencia del esmalte blanco sugiere, a juicio de Crèpin-Leblond[162], un taller diferente a los franceses.

Pese a esta disparidad de elementos —y a que consideramos esta obra posterior a la datación propuesta por Angulo, en base al tipo de esmaltado y otros detalles— decidimos incluir el salero en el grupo de vasos influenciados por la escuela de Fontainebleau porque existen numerosos dibujos de maestros de esta escuela que documentan, por separado, todos los detalles de esta composición, como se explica en el catálogo, inclusive el tratamiento de las joyas que recubren el cuerpo de la sirena, presente en un dibujo anónimo que se considera de la escuela de Rosso.

• Taller parisino de las hojas picudas. El Maestro de los dragones

El manierismo en Francia, prestigiado por la escuela de Fontainebleau, se resiste a morir y protagoniza, en los años veinte y treinta del siglo XVII, un último movimiento, exagerado como todas las postrimerías y con aspectos que lo sitúan entre una recreación historicista y el mundo de lo caricaturesco.

Este tipo de obras, muy peculiares, tiene abundantes ejemplos en la colección del Louvre y la de Madrid, entre los que destaca la obra de un platero de muy peculiar estética y técnica, en el marco del movimiento europeo conocido como *Peapod Style* o *cosses de pois*, traducible por «vainas de guisantes», caracterizado por la presencia de hojas picudas y agujereadas, que recuerdan las espigas de avena y granos en disminución. Se trata del llamado Maestro de los dragones, identificado como Pierre Delabarre (act. 1625-antes de 1713), cuya obra carece de marcas, si bien existe una pieza firmada.



Copa abarquillada con un dragón por asa (detalle) (n.º 132).

Se encuentran, tanto en el Museo del Louvre como en el Prado, una serie de vasos cuyas monturas presentan similares características: en oro esmaltado, abundancia de hojas picudas y agujereadas en su base, predominio de los colores blancos y de paleta cálida, como rojos y tostados y diversas figuras de bulto redondo, entre las que destacan dragones, realizados según un modelo similar.

Por ello, se agruparon, atribuidas a un hipotético creador común denominado Maestro de los dragones, proponiéndose para el mismo distintos orígenes. Sin embargo, en 1988, se descubrió, grabado en el pie del jarro MR. 445, la inscripción P DLABARRE F, lo que despejó las dudas sobre la autoría de estos vasos que han resultado ser parisinos, labrados hacia 1630, algo lógico, si se considera que todos provienen de las colecciones reales francesas y de las del Delfín.

Daniel Alcouffe, en su extenso trabajo dedicado al tema[163], identifica el autor como Pierre Delabarre, quien, según datos tomados de la obra de Nocq[164], fue platero parisino recibido en 1625, si bien sus hermanos Josias y François no ostentaban tal título, aunque tenían taller en las galerías del Louvre, lo que da idea de la importancia que se les concedía.

Casado en 1633 con María Raillard, hija de Joseph Raillard, que, además de platero, era comerciante en París, y platero privilegiado del príncipe de Conti. Mantuvo relaciones con numerosos parientes que también eran plateros, como Etienne Doucet, Daniel Thiéry o Guillaume Gouzin. Pudo ser hijo suyo el platero Joseph Delabarre, recibido maestro en 1668, quien vivía entre 1689 y 1702 en la misma calle, cerca del Louvre. Estas relaciones suponen una influencia



Vaso hechura de barco, con Cupido a lomos de un dragón (n.° 36).

mutua e intercambio de técnicas, conocimientos y oportunidades profesionales, ya que varios de los citados personajes trabajaban en el entorno de la corte. Publicó un repertorio de modelos titulado: *Livre de toutes sortes de feuilles servant a l'orphèvrerie, inventées par P. Delabarre,* en el estilo de las vainas de guisantes. Debió fallecer antes de 1713.

Pueden considerarse obras adscribibles a su repertorio las siguientes: el n.º 132 (3 de Angulo), copa con un dragón por asa, y el n.º 62 (2 de Angulo), vaso de lapislázuli con niños y dragones.

Con alguna reserva incluimos el vaso de Cupido cabalgando un dragón, n.º 36 (19 de Angulo), y la arqueta con camafeos n.º 130 (32 de Angulo).

A esto añadimos las obras que poseen algún punto de contacto concreto con las realizaciones conocidas de este platero, como la copita n.º 43, de ágata con franjas oscuras, cuyo ruedo esmaltado recuerda la base de algunas obras de este autor. También el mascarón de fauno que tiene el vaso n.º 78, con asa en forma de bicha, está cercano al del llamado *Aguamanil de la Minerva* (MR. 445 del Louvre), esmaltado de blanco, rojo, toques negros y otros colores más específicos, como el verde hierba opaco y el morado, este último muy empleado en la escuela de París.

El n.º 122, barco con mascarón esmaltado (116 de Angulo), presenta similitudes en el diseño del mascaroncito, su calidad técnica en el tratamiento del esmalte pintado y su alegre colorido, con la montura del nudo del vaso de lapislázuli con asas de dragón (n.º 62), atribuido por Alcouffe[165] a Pierre Delabarre, dato que nos permite situar su creación hacia 1630.

Otro objeto de la colección del Prado, el vaso n.º 36, que representa a Cupido sobre un dragón[166], si bien tiene elementos más antiguos, como son otras guarniciones del vástago y el pie, datables hacia 1590, fue renovado en los años treinta del siglo XVII, y tiene sus paralelos más próximos en la montura del vaso denominado *Aguamanil del Amor,* OA. 10409 del Louvre, así como la del jarro ya citado, conocido como *Aguamanil de la Minerva,* MR. 445 del mismo museo.

Volviendo a las obras madrileñas relacionadas con este platero, en la popa del barquito n.º 132 se arquea un dragón de aspecto fiero, de oro esmaltado a bulto redondo, con los detalles de la piel, cabeza y garras pintados naturalísticamente, al igual que la cola, enroscada, que desciende hasta la base del cuerpo. Sus ojos son de ópalo y la lengua, acabada en un dardo, se mueve, al estar sujeta en tembladera. Es muy parecido a los dos que tuvo el vaso n.º 62 (2 de Angulo), hasta el punto de que se pueden considerar todos obra de la misma mano. El vástago de este segundo vaso consiste en una bola de lapislázuli y una pieza abalaustrada unida a un pie oval, plano, ambos elementos sujetos con guarnición de hojas redondeadas blancas y celestes, color de la guarnición del pie, a la que se añaden festones negros sobre el blanco opaco de las hojas.

La montura de oro esmaltado, también ha sido atribuida por Daniel Alcouffe[167] a Pierre Delabarre por similitud con el mencionado *Aguamanil de la Minerva (Aiguière à la Minerve).*

Varios vasos del Louvre se relacionan con esta pieza, entre ellos el MR. 120, copa muy similar a la presente[168], que Alcouffe considera realizada hacia 1630. Los dragones, muy parecidos, están recubiertos de esmalte pintado que imita una piel escamosa; sus ojos son ópalos; tienen largas patas, carecen de brazos y su boca abierta, feroz y erizada de dientes, muestra una lengua móvil, montada en tembleque, terminada también en punta de flecha.

Al igual que en el vaso OA. 10409, estrechamente emparentado con el n.º 62 del Prado, aparece sistemáticamente un dragón similar en el asa de todos estos vasos que, según Alcouffe, pudiera estar inspirado en el dragón que acompaña la ilustración de una joya en forma de ramo, diseñada por Balthazar Le Mersier y grabada por Moncornet en 1626[169]. Sin embargo, creemos que el origen y la intención son mucho más remotos y complejos, pues antes recuerda, por su anatomía, al impactante dragón del *San Jorge* de Paolo Ucello y, sobre todo, al que dibujara Leonardo luchando con un león, muy parecido al primero, obra conservada en los Uffizi de Florencia. Esto, unido a que el niño tenante que aparece en el nudo de la copa de lapislázuli de Madrid puede relacionarse con un dibujo de Rosso[170], nos abre la posibilidad de una evocación *historicista* (si se nos permite tal término) del reinado de Francisco I y su ambiente artístico, lo que viene corroborado por toda la estética del estilo de

vainas de guisantes u hojas picudas, como última manifestación del Manierismo, que coexiste con el Renacimiento y al que se le puede considerar vivo desde el momento en que se descubren los grutescos de la *Domus Aurea*.

En este contexto, recrear las formas manieristas es recrear el esplendor de Fontainebleau y, en definitiva, conviene a la corte francesa como opción estética patrocinada por su monarquía, lo que explica la extensa fama de Rosso, Primaticcio y otros artistas, incluyendo a Leonardo.

• Familia de las hojas picudas o vainas de guisantes

La obra del Maestro de los dragones, Pierre Delabarre, aparece restringida pues, al círculo de la colección de Luis XIV y su hijo, el gran Delfín, aunque las guarniciones con elementos vegetales estilizados se encuentran en algunos vasos de otras colecciones.

Con alguna reserva, Alcouffe añade, a las obras elaboradas en el círculo de Pierre Delabarre un candelero de pared (MR. 251) y el llamado *Espejo de María de Médicis* (MR. 252), regalado por la república de Venecia a María de Médicis con ocasión de su matrimonio con Enrique IV.

Esta obra fue comprada en París y refleja la moda del momento[171], realizada, al igual que el candelero, con una técnica que tiene puntos de contacto con el estilo de la labor de oro que recubre la arqueta de camafeos n.º 130.

Varios vasos con monturas del mismo estilo, denominado en francés *cosses de pois* (vainas de guisantes), hoy en el Louvre, proceden también de la colección de Mazarino, adquirida en su mayoría por Luis XIV. Quizás la más parecida sea la copa n.º 390 del catálogo de los bienes de Mazarino, hoy MR. 155. Las copas MR. 113 (384 de Mazarino), la OA. 2034 (n.º 389) y la MV. 979 (n.º 377), así como el jarro y bandeja MR. 241 (n.º 397), pertenecen al mismo estilo de guarniciones compuestas por hojas de oro calado y esmaltado, a veces con pintas negras sobre fondo blanco. Los OA. 2033 y MR. 223 (n.os 418 y 380 respectivamente), tienen asas parecidas a las del n.º 121, y el primero, además, tiene una guarnición similar al pie, que también es parecida a la que tuvo la *tazza* n.º 125.

Aunque tardías, todas estas creaciones participan del espíritu del *stil rustique* de la escuela de Fontainebleau, si bien interpretado con cierto carácter caricaturesco que ha sido advertido por varios autores.

• Taller de las figuras blancas

Se pueden datar en el último tercio del siglo XVII un grupo de obras, la mayoría desaparecidas tras el robo de 1918, apreciables únicamente por fotografía. Pese a ello, su tratamiento tiene puntos en común que permiten adscribirlas al mismo taller, que hemos denominado Taller parisino de las figuras blancas.

El grupo lo forman una pareja de vasos, los más altos de todas las alhajas, n.os 89 y 104, ornados con bustos de emperadores, y figurillas de bulto redondo representando las Virtudes y la Fama. Las figuras desnudas son similares a las del vaso n.º 15 (50 de Angulo), pero la decoración de las guarniciones es diferente. Los detalles decorativos siguen el estilo creado por Jean I Berain. En la parte superior, se aprecian en las fotografías antiguas zonas de esmalte blanco decoradas con unos toques de esmalte negro, basados en los esquemas decorativos publicados en 1663 por Giles L'Egaré para ser aplicados sobre superficies de esmalte pintado en un solo tono, blanco, pastel o rosado[172]. Se trata de orlas y composiciones florales, a base de motivos menudos, realizados en negro, como salpicados. Este recurso decorativo está presente también en los vasos n.os 79, 91, 129 y 134 (10, 11, 9 y 7 de Angulo).

El vaso n.º 113, también robado en 1918, tenía forma globular, sujeto por una mujercita con los brazos alzados. La figura tenante tenía cierto parecido con los bustos de los emperadores de los vasos 89 y 104, especialmente en el esmaltado del blanco de los ojos, lo que dota a estas figuras de un aspecto peculiar. Todo ello, robado, nos impide verificar la semejanza que parecen testimoniar las fotografías.

También en el Museo del Louvre se conservan algunas cerámicas de la escuela de Fontainebleau, que parecen, al igual que los jarros de Saint-Porchaire, trasposición de modelos de platería.

Una variante del taller de las figuras blancas podría constituirla la copa n.º 125 (13 de Angulo), sostenida por una mujer desnuda, realizada en oro y esmaltada de blanco.

La técnica decorativa está relacionada con la del niño del vaso n.º 62, obra adscrita a Pierre Delabarre, efectuada en París hacia 1630. También las obras atribuidas a dicho maestro, conservadas en el Louvre, se adornan con desnudos esmaltados de blanco. Pero, mientras que la obra de este artista recrea, con cierto carácter grotesco, el aspecto de vasos manieristas del siglo XVI, en los que era usual el empleo del esmalte blanco para las carnaciones, aquí, la figurilla es la única protagonista, sujetando la taza en un gracioso contraposto, composición de la que emana una armonía ajena a las complejas composiciones de Delabarre.

El nudo de la copa de jaspe E. 118 del Louvre, realizada por Stuttgart, Hans Kobenhaupt (1610-1620), ostenta pétalos semejantes a los que surgen tras la figura del Prado. Nos preguntamos si pudo tener alguna vinculación con esta producción, aunque la guarnición parece parisina.

Un candelero, procedente de la colección Durand[173], presenta puntos de contacto con la figura de la presente taza y con el vástago de la n.º 83, siendo similar en ambas la guarnición de la base, reproducida en el modelo de barro cocido y vidriado.

Encontramos figuras esmaltadas de blanco, aunque mucho más pequeñas, en vasos atribuidos a Hans Kobenhaupt, como el que representa a Neptuno y Anfitrite, MR. 173 del Louvre, con guarnición en el nudo de hojas dentadas y picudas y de cuatro bichas de oro esmaltado.

• Taller de las guarniciones de oro

Pudieran ser obra de un mismo platero las guarniciones de oro, fechables en la segunda mitad del siglo XVII, que protegen dos de los vasos más preciados de la colección del Delfín realizados en prasma, el jarrito (hoy sin asa) n.º 18, y el pomo n.º 114 (57 y 56 de Angulo).

En el primero, la labor tiene forma de retícula y se adorna con una cabeza de Medusa muy en la línea de los diseños clasicistas de Lebrun.

El pie del segundo vaso es acampanado y corto, y se ha intercalado un vástago de oro cincelado con suma minuciosidad que representa un trípode, con patas en ese, guirnaldas y hojarascas, apoyado en una base gallonada. En el estuche se advierte un hueco inferior, casi cúbico, lo que revela la importancia que tuvo la guarnición del pie, pensada para compensar volumétricamente la masa de oro y la labor de piedra. Desde 1815 aproximadamente, falta la tapa, que, según el hueco que se aprecia en el estuche, tendría forma cupuliforme, escalonada por molduras, y rematada en una bellota o cogollo de oro. La disposición primitiva del vaso quedó alterada al aumentar su volumen con esta liviana estructura de consolas y guirnaldas al gusto clásico francés propiciado por las decoraciones de Versalles. Los cartones dispuestos a manera de trípode recuerdan los del pie del vaso n.º 85 (65 de Angulo) y el OA. 6618 del Louvre, aunque colocados a la inversa. Ambos modelos tienen su parte central picada de lustre, y se encuentran molduras gallonadas en ambos vasos, además de cogollos en el ejemplar del Prado, y guirnaldas en el del Louvre.

La guarnición del pie, también desaparecida hacia 1813, con los cuatro delfines que describen los inventarios, sin duda estaba realizada en el mismo estilo, y podría ofrecer un aspecto similar a los delfines del n.º 61 (66 de Angulo), marcado por Michel Debourg. Todos estos objetos son productos de la platería parisina de las décadas finales del siglo XVII, dominada por los diseños de Le Brun, Berain y otros grandes decoradores de la corte de Luis XIV, tema que ya se ha comentado al tratar los vasos citados.



Copa abarquillada con un dragón por asa (n.° 132).

Talleres italianos de filigrana

El Delfín poseía, entre sus colecciones, algunos ejemplares de ágatas guarnecidos de filigrana (de plata blanca y dorada). De los que llegaron a Madrid, uno fue robado, el n.º 31, y dos fueron mutilados, la bandeja n.º 38 (63 de Angulo), con grandes asas cuya forma puede apreciarse impresa en la guata dèl estuche, y la taza n.º 118 (59 de Angulo), despojada de sus asas en 1918, que aún pueden contemplarse en las fotografías de Laurent. Según el inventario de Versalles, la bandeja n.º 38 fue un regalo del nuncio hacia 1702, mientras que la taza n.º 31 era dádiva del conde de Tessé. Una tercera taza, sin duda muy similar, a juego con la bandeja, no llegó a formar parte del lote heredado por Felipe V.

Según se aprecia en las fotografía de la taza n.º 118, el estilo de la guarnición es semejante al de los numerosos relicarios de pared que Roma producía para consumo del mundo católico, por lo que cabría considerar esta guarnición como obra romana, si bien Florencia y el mismo Milán producían labores semejantes, aunque algo menos compactas en su composición.

En el Museo Poldi Pezzoli de Milán existen paralelos de este tipo de labores, obra de talleres florentinos, con ejemplares de tazas bajas con guarnición de filigrana parecidas a la presente, como por ejemplo, la n.º 270 de su colección de relojería y platería[174].

Otros talleres europeos

• Taller de Praga: Jan Vermeyen

Entre los vasos de la colección del Prado, algunos están realizados en la corte de Praga, bajo la dirección, como ya se dijo, de aquellos miembros de la familia Miseroni que se desplazaron para trabajar por cuenta de Rodolfo II.

Una vez finalizada la labor de piedra, se revestía el objeto con una serie de guarniciones, muy semejantes en su diseño y tratamiento cromático, con predominio de finos cartones recortados, y la utilización del blanco y celeste opacos. Por similitud con numerosos vasos conservados en Viena y en Munich, así como los marcos de algunos camafeos, es factible atribuir ciertas guarniciones al estilo,

escuela e incluso mano, de Jan Vermeyen (Bruselas, antes de 1559-Praga 1606), artista que trabajó a las órdenes directas del emperador y posible autor de la magnífica corona de éste.

Por ejemplo, tenemos la copa n.º 46 (21 de Angulo), con tapa, seisavada, que lleva guarniciones de oro con esmalte blanco excavado a reserva. Mientras que en el Louvre existe un vaso muy similar en cuanto a la labor de piedra, el MR. 147; asas parecidas se encuentran en un mascarón, obra de Ottavio Miseroni, conservado en Viena (KHM, PL. N. 1641), realizadas en la corte de Praga durante la primera década del siglo XVII.

Fechable hacia 1610, también esta copa podría pertenecer a la órbita estética de la corte de Praga, dentro del gusto por el esmalte blanco excavado que encontramos en algunas realizaciones de Jan Vermeyen.

En cuanto a la copita oblonga con tapa y mascarones de oro n.º 106 (16 de Angulo), que parece, a juzgar por los repertorios decorativos, realizada hacia 1590, creemos que la montura, al menos la parte central pudiera ser obra de Jan Vermeyen o de algún platero muy próximo, realizada bajo el mandato de Rodolfo II en Praga, posiblemente hacia el último decenio del siglo XVI, próximo a 1600. La obra de este artista se caracteriza por la presencia de pabellones, frutos y otros elementos estilizados, excavados en la superficie lisa del oro y animados por esmaltes de trasflor, embutidos en variado contraste cromático[175].

La taza de calcedonia PL. N. 1665 del Kunsthistorisches Museum[176], tiene un diseño parecido al del vaso madrileño en la guarnición del labio. Esta obra, realizada por Vermeyen, ya se describe en el inventario de 1607-1611.

Corresponden a la misma estética dos vasos en el Museo degli Argenti, en Florencia: una copa (Gemas 471) con similar estructura decorativa y cromática, que repite, idéntica[177], y otra copa (Gemas, 411) con guarnición del mismo taller, realizada en jaspe[178], obras datadas en la segunda mitad del siglo XVI, que formaron parte del tesoro de la Tribuna de los Uffizi.

Otra montura de Jan Vermeyen (Kunsthistorisches Museum, PL. N. 1871) para un vaso de heliotropo con un niño o Baco joven de oro, presenta una faja estrecha de esmalte embutido blanco y otra ancha, en oro liso, con esmalte excavado en diversos colores y diseño de pabellones, cartones, aves y frutos, que recuerda el presente vaso y el diseño simplificado del pie del n.º 128 (17 de Angulo). Además del vaso citado, en el que se combinan las guarniciones esmaltadas de rebajo con la presencia de figuras trabajadas en oro, aparecen mascaroncitos de oro en la montura PL. N. 1113, realizada por el artista para un diente de narval, que se creía cuerno de unicornio[179].

El vaso 128 ya mencionado, cuya labor en piedra atribuimos al entorno de Ottavio Miseroni, tiene monturas en oro esmaltado que probablemente estén realizadas en la misma corte, ya que corresponden al estilo simplificado de Jan Vermeyen, caracterizados sus diseños para obra pequeña por la presencia de pabellones, frutos y otros elementos estilizados, excavados en la superficie lisa del oro y animados por esmaltes de trasflor, embutidos en vistoso contraste cromático[180].

Suele ser frecuente la adición de zonas esmaltadas a reserva con esmalte blanco opaco, como en este caso, con menudos diseños de lunas, flores en aspa y decoración rayada, y una guarnición anular con centaureas cruciformes y rayas verticales[181].

En todo caso, similares diseños presentan otros vasos atribuidos a los talleres praguenses conservados en los museos europeos, de los que citamos dos en el Museo degli Argenti, en Florencia: una copa (Gemas 471) con similar estructura decorativa y cromática, que repite, idéntica, la faja blanca del pie del vaso del Prado[182], y otra copa[183] (Gemas, 411), con guarnición del mismo taller, realizada en jaspe de Bohemia, obras datadas en la segunda mitad del siglo XVI, que formaron parte del tesoro de la Tribuna de los Uffizi, ambas relacionadas con la taza de calcedonia PL. N. 1665 del Kunsthistorisches Museum[184], con diseño parecido en la guarnición del labio de una taza baja de ágata, obra de Ottavio Miseroni, con montura de oro atribuida a Jan Vermeyen, en el Kunsthistorisches Museum. Anteriormente estuvo en la cámara de maravillas de Rodolfo II, en cuyo inventario de 1607-1611 aparece con el número 1341.

Sobre fondo blanco, existe otra variante del mismo tipo de esmaltes, también en Viena[185], PL. N. 3259, recubriendo una piedra bezoar que perteneció a Rodolfo II.

• Augsburgo

Puesto que otro gran foco de producción de vasos ricos fueron las ciudades de Nuremberg y Augsburgo, parece lógico que algunos de los vasos del Prado hayan sido ensamblados por plateros de este origen. Aunque creemos que es parisina, la guarnición del jarro n.º 50 (73 de Angulo) tiene ciertos puntos de contacto con obras de Anton Schweinberger, platero de Rodolfo II y natural de esta ciudad.

Más concretas son las referencias a un platero, de actividad tardía, pues se data en la segunda mitad del siglo XVII, autor de diversos vasos sin demasiada calidad técnica y con un concepto estético radicalmente diferente al de la corte francesa. Se trata de Johann Daniel Mayer (act. entre 1662-1675), quien realizó algunos de los vasos que envió a Luis XIV su proveedor Dalencé desde Alemania. Sus modelos son copas aveneradas con el nudo gallonado y guarniciones de esmaltes polícromos enriquecidos por piedras de color en combinaciones cromáticas muy contrastadas. Seguidor, como lapidario, de los modelos creados por la familia Miseroni, complementa sus labores con estas vistosas guarniciones.

Como obra adscribible a este platero, tenemos el vaso n.º 16 (54 de Angulo), en jaspe, con Neptuno sobre un delfín guiando un caracol, relacionado con el ejemplar A. 47 del Museo de Historia Natural de París, de nudo y disposición semejantes. Se corresponde también con la misma técnica la montura del vaso con tapador n.º 20 (40 de Angulo).

Puesto que la guarnición y algunos detalles, como el tratamiento del nudo, son similares a la gran copa seisavada n.º 13 (119 de Angulo), cabe establecer una posible relación, al igual que con el n.º 87 (120 de Angulo), ya que semejantes guarniciones se encuentran en otros vasos atribuidos a este autor, como la copa Gemas 460 del inventario del Museo degli Argenti.

ORNAMENTACIÓN

TENDENCIAS ORNAMENTALES: ICONOGRAFÍA

El conjunto del Prado se compone de una serie heterogénea de vasos, que hemos propuesto agrupar en diversas familias, tal como hiciera Angulo al realizar su catálogo. Después de formar una serie de grupos en atención a su material mineralógico, los talleres lapidarios y los de platería, se redistribuyen de nuevo en lo que podríamos llamar familias estilísticas o decorativas, pues su aspecto es el fruto de la influencia de determinadas modas o propuestas que surgieron en el momento de su creación y diseño.

Dejando aparte los vasos con guarniciones no europeas, podemos distinguir alguna de las principales influencias, tanto en el diseño como en la iconografía de asuntos diversos, o en la simple decoración de las piedras y metales, prestando especial atención a los esmaltes, de los que las alhajas del Prado ofrecen un repertorio muy rico y variado de los estilos europeos a lo largo de dos centurias.

La decoración del metal y los esmaltes

La moda del esmalte surge como alternativa al empleo de materiales más costosos en la ornamentación de joyería y guarniciones. De modo similar en las técnicas de uso en armería —damasquinado, nielado— sustituyen los motivos esmaltados a los sobrepuestos de piedras preciosas y los camafeos. El color de los esmaltes alegra el diseño como si de una combinación de pedrería fina se tratase, y los cabujones de las piedras preciosas pueden ser imitados por gotas de esmalte translúcido. También aquellas partes realizadas en alto relieve o bulto redondo pueden esmaltarse, logrando una agradable sensación de vida y de riqueza: los cestos de frutas, las flores, las carnaciones de las pequeñas esculturas tan en boga desde la segunda mitad del siglo XVI a las primeras décadas del XVII.

Por otra parte, se alcanza el virtuosismo en técnicas como el excavado de la masa de oro para ser rellenada con el esmalte, o la apertura de finísimos surcos que serán rellenados con colores opacos, lo que constituye una especie de negativo y positivo del mismo diseño, especialmente realizado para crear un mundo de sutil belleza.

En definitiva, pueden mencionarse diversas tendencias, como las lacerías o lazos moriscos y arabescos, las hojas picudas o vainas de guisantes, los roleos florales, las *silhouettes,* los grutescos y, finalmente, las hojarascas.



Jarrito de cristal con un niño, asa de dos culebras y cesto de flores (detalle) (n.º 19).

Los diseños

Labores moriscas: lacerías y arabescos

De los años cuarenta a los ochenta del siglo XVI, una moda se impuso con fuerza en el campo de la decoración: los *mauresques,* llamados en italiano *moreschi,* que consistían en diseños basados en las lacerías mudéjares españolas. A diferencia de los arabescos, que importaban a Europa diseños de origen persa y turco arribados vía Venecia, la moda de las lacerías mudéjares surgía del descubrimiento del mudéjar hispánico en la corte francesa, tras el cautiverio de Francisco I en Madrid y el aprecio que de esta estética tuvo su hijo Enrique.

Baltasar Geertssen, llamado Sylvius (1518-1580), publicó en 1557 en Amberes un libro de modelos con esta nueva tendencia, que se reeditaría continuamente hasta comienzos del siglo XVII y se correspondería con las versiones de artistas de otros países, algunos verdaderos precusores, como Flötner en Alemania, François Pellegrin y Du Cerceau en Francia, autor de la obra titulada *Variarum portractionum quas vulgo Maurusias vocant omnium ante hac excusarum libellus longe copiosissimus pictoribus... utilissimus... anno 1554.*

Existen varios vasos en el Museo del Prado con guarniciones realizadas siguiendo los modelos de este autor.

Tanto los diseños de lacerías como los denominados arabescos de probable origen hispano-musulmán, tenidos como persas, tienen una inmediata aplicación en las técnicas del damasquinado, especialmente en la fabricación de placas ornamentales para muebles y decoración de armaduras. De hecho, Sylvius combina en sus diseños motivos de lacerías puras (publicados por Hieronimus Cock poco antes de los suyos, en 1548 y 1554, fechas de las dos primeras ediciones) con los arabescos al estilo persa que se aprecian en una serie anónima francesa. Sus modelos de lacería quebrada en ángulos agudos, influyen decisivamente en los talleres franceses y aparecen fielmente reflejados en la guarnición del pie del jarrito n.º 19 (74 de Angulo)[186].

Curiosamente, el pie del jarro n.º 34 (77 de Angulo), también inspirado en la obra de Sylvius, conserva en sus entrelazados las for-



Ornamentaciones y vasos, Enea Vico.

mas propias del estilo hispanoárabe, al igual que otras obras atribuidas al taller de los Toutain.

Aunque de una forma más esquemática, los jarritos n.º 24 (75 y 76 de Angulo), también se sirven de los modelos de Sylvius para ese campo de lacerías y hojuelas en dorado sobre esmalte azul que recubre la guarnición de tapa y cuello[187]. Parecidos son también los diseños de Bernard Salomon para los márgenes de *Las Metamorfosis* de Ovidio, edición de Lyon de 1557, y la obra, aún mal conocida, de Jean Gourmond[188].

Ornamentaciones de follajes

• Flores policromas

Los dibujos naturalistas de flores policromas en tonos rosas, amarillos y celestes principalmente —paleta precursora de las combinaciones cromáticas propias del rococó— se generalizan en toda Europa desde la mitad del siglo XVII, a partir de publicaciones como la de François le Febvre, en 1635: *Livre de fleurs & de feullies pour servir a l'art d'orfevrerie invente par... maistre orfevre a Paris... Avec Privilege 1635*[189], su siguiente entrega de 1657, y otros repertorios como los *Liures De Fleurs Propre Pour Orfeures et Graueurs* de Jacques Vauquer (1621-1686)[190].

Son abundantes los ejemplos disponibles de guarniciones lisas, decoradas con greca floral en esmalte pintado. Una guarnición similar a la del vaso n.º 87 (120 de Angulo) se aprecia en una taza alta de cuerpo en venera sobre balaustre, OA. 6 del Louvre. Está realizada en jaspe florido, posiblemente de Bohemia, al igual que la n.º inv. 5-218 de la colección danesa de Rosemborg, con similar modelo y guarnición. También el Museo degli Argenti conserva vasos con la misma decoración.

Es frecuente también la presencia de sobrepuestos metálicos de flores, cubiertos completamente por una policromía naturalista en esmalte opaco. Además de la copa n.º 13 (119 de Angulo), encontramos la misma solución en la copa n.º 16 (54 de Angulo). Ambas piezas son de labor centroeuropea, posiblemente augsburguesa, re-

lacionadas, al igual que los paralelos mencionados en el catálogo, con la obra de Johann Daniel Mayer, Peter Winter[191] y otros artistas. La moda, expandida por Europa a través de los repertorios grabados, tuvo numerosos seguidores en Centroeuropa, países nórdicos y Francia.

• Roleos florales

Los roleos de hojarasca, flores y menudos detalles animados se incorporan a los repertorios de ornamentación en pleno Renacimiento. Los estucos de la *Domus Aurea*, el *Ara Pacis Augustea*, y tantos otros vestigios romanos lucen estas ornamentaciones, que se difunden gracias a las estampas de Enea Vico en especial. Sus modelos se interpretan a lo largo de dos siglos, al principio como decoración grabada en los vasos pétreos, relevada en las piezas de platero y, desde mediados del siglo XVII, esmaltada, en sobrepuestos, y cincelada en la masa de metal hábilmente calado.

Por tanto, conviene separar los diseños de roleos para decoración de vasos, especialmente los de cristal de roca, donde la influencia de Enea Vico es palmaria, y la evolución posterior hasta la eclosión de la moda de las hojarascas, que se apartan de los ritmos clásicos, tornándose barrocas hasta adquirir vida propia.

En el primer apartado tenemos una serie numerosa de vasos que participan de tales características. Los roleos de raigambre clásica se distinguen por la finura de los trazos, los ritmos reposados y la incorporación de guirnaldas, ramos, hileras de guisantes o semillas, caracolillos, pájaros, esfinges e hibridaciones monstruosas de cuello largo, pechos y alas, así como otros detalles presentes en los grutescos. Como ya se ha comentado, el taller de Gasparo Miseroni es un buen ejemplo de este delicado tipo de labores abiertas en el cristal, al igual que el de los Sarachi. Poco a poco, los elementos vegetales se tornan más carnosos e intrincados hasta cubrir las superficies en un auténtico ejercicio de *horror vacui*.

Podemos citar, como muestra de esta tendencia y su evolución, la copa n.º 1 (84 de Angulo), quizás el ejemplo más depurado de la colección junto con la copa de calcedonia n.º 51 (22 de Angulo), y, ya más avanzadas, las decoraciones, algo desordenadas, de los vasos n.os 29, 44, 84 (92, 90, 91 de Angulo), las guirnaldas del n.º 48 (95 de Angulo), y la decoración desbordante del n.º 68 (94 de Angulo). Aún posteriores son las decoraciones de los jarros de cristal n.os 96 y 112 (99 y 98 de Angulo), y los diseños parciales de las bandejas n.os 108, 124 (102, 103, 104 y 105 de Angulo), así como el azafate n.º 41 (106 de Angulo) y los bernegales n.os 49 y 53 (87 y 88 de Angulo).

También aparecen los roleos decorando animales fantásticos, como el n.º 66 (110 de Angulo) y barcos, como los n.os 65 y 100 (115 y 114 de Angulo).

Todo ello prueba la evolución estilística del modelo original, donde se mantiene la presencia de granos, aves y otros elementos minúsculos, presentes en los prototipos de Vico.

En el terreno de la platería, también deriva de los mismos modelos un tipo de decoración para guarniciones, consistente en delgados roleos de esmalte negro embutido en la masa de oro. Esta técnica, que se acompaña de un fino mateado o picado de lustre de las superficies del metal, es de uso frecuente en los talleres Sarachi, de Milán, y se basa en grabados como los de Hans Collaert (activo en Amberes en 1555) para diseños de joyería[192], así como en los publicados en Amberes por Hans Collaert el Joven en 1582, como reversos de pinjantes[193] (series: *Bullarum..., Monilium...)*[194], o la versión, algo mas tardía pero de gran expansión, de estos arabescos, realizada por Daniel Mignot (activo en Augsburgo de 1593 hasta aproximadamente 1616)[195].

También los grutescos, retomados de la pintura y decoración arquitectónica romanas, aparecen como fuente de inspiración para la decoración grabada de algunos vasos.

Guirnaldas aparecen en la parte superior de la copa n.º 90 (81 de Angulo); acompañadas de cintas con ramos de frutos se aprecian en el cuerpo del vaso n.º 69 (97 de Angulo), delicadamente tallado, y en la proa del barco de cristal n.º 65 (115 de Angulo), que también tiene festones labrados en su casco, al igual que sucede con el n.º 122 (116 de Angulo) y el fragmento del barco n.º 47 (117 de Angulo). Con el aditamento de aves tenemos el bernegal n.º 42 (85 de Angulo). El animal monstruoso que decora la popa del barco n.º 65 (115 de Angulo), deriva directamente de modelos de frescos realizados por Rafael.

Así mismo evocan figuras, elementos y disposición general de la decoración clásica el vaso n.º 48 en el labrado de su cuerpo (95 de Angulo), la copa n.º 93 (83 de Angulo) y la popa del barco n.º 55 (78 de Angulo).

• *Silhouettes*

Las *silhouettes* consisten en ornamentaciones, concebidas para el esmaltado sobre metal, de cartones o de acanalados finísimos, *candelieri* y derivados de los grutescos, recortados con formas picudas, y dispuestos como esquemas para ser esmaltados en esmalte excavado blanco o negro, a modo de positivo o negativo, se desarrolla en la primera y segunda década del siglo XVII. Son composiciones axiales, simétricas. Pueden complementarse con leves pabellones, festones y otros motivos, adelgazados hasta convertirse en líneas o abreviados en sus contornos.

Además de Corvinianus Saur, el maestro de las siglas PRK, holandés, publica en 1609 varios diseños para joyas, basados en este estilo[196], presente en la guarnición de los vasos n.os 46 y 110 (18, 21 y 96 de Angulo), ambos obras praguenses, el primero quizás de Jan Vermeyen, siguiendo diseños de Pierre Nolin, activo en la primera mitad del siglo XVII, y el segundo, de labor muy delicada, al estilo de Drüsse. Otra ornamentación del mismo estilo es un frontispicio para un repertorio de Isaías Van Hulsen (1570-1606), editado en 1617, en Stuttgart[197], donde aún se revela más sinuosa y su-



Jarro en cristal y oro esmaltado (detalle) (n.º 69).



Vaso de cuarzo citrino en forma de velón con dos mecheros en oro esmaltado (n.º 110).

til esta tendencia. Del núcleo de orfebres y grabadores de la corte de Praga quizás provengan los modelos que Jan Vermeyen empleó en su taller, por lo que es preciso citar a Hertzich van Bein, Hans de Bull, Johannes van Selen, Mathias Beitler, Stradanus, o el monogramista GB. Beitler destaca por incorporar a las «siluetas» figuras monocromas de pequeño tamaño. Todos ellos sitúan su actividad en las décadas de cambio de la centuria.

Series francesas dentro del mismo estilo, puesto de moda en Europa, son la publicada por Jean Morien en 1612, o la creada por Jacques Hurtu en 1619, el mismo año que Jean I Toutain publica la suya en Châteaudun[198].

• Estilo *cosses de pois (Peapod Style)*

El estilo que podríamos denominar «vainas de guisantes», consiste en una solución decorativa basada en motivos vegetales derivados de los *arabescos,* que, progresivamente, acentúan su estilizamiento. Inicialmente, se utiliza una sucesión de hojas, repetidas convencionalmente, con los bordes lobulados y picudos, presentando a veces su centro agujereado, por el que, a su vez, se ensartan los extremos de otras hojas, o bien forman arabescos. Suelen acompañarse de hileras curvadas a modo de granos decrecientes, a veces representados como surgiendo de una vaina abierta. Este recurso aparece ya entre los roleos de los vasos ideados por Enea Vico, pero la moda evoluciona, exagerándose, y creando, hasta los años cuarenta del siglo XVII, estructuras aéreas, similares a las de una espiga de avena, que fueron la base de numerosos diseños para joyas y decoración en piedra y metales. Muy empleado por la escuela de París, animado con esmaltes cubriendo las superficies, es tardío en cuanto a la génesis del motivo entre los ornamentistas europeos.

El jarro n.º 50 (73 de Angulo), cuyo cuerpo es un cilindro de cristal labrado en el siglo XIII, presenta una montura realizada en la última fase de este estilo, al que también pertenecen los trabajos de Pierre Delabarre y su entorno. Esta montura consiste en la adición de una tapa, pie, asa y pico, lo que transforma al objeto en un jarro de tipo alemán, con la guarnición en plata dorada. El recurso decorativo de las cuentas en hilera enfatizando el perfil del asa es empleado también en la montura de un jarro de plata, aquí parcialmente dorada, obra de Anton Schweinberger, de Augsburgo, platero de Rodolfo II. En las bandas laterales que sujetan el cuerpo a la base encontramos las hileras de perlas o granos decrecientes[199]. La guarnición, muy característica, dentro del estilo de hojas picudas, en boga en la Europa central entre 1590-1620, encuentra también paralelos en el Louvre. Parece de la misma mano la guarnición del vaso OA. 5380, con asas en forma de delfín, formado por elementos calados y puntiagudos. Otra copa con asas, de jaspe florido, existente en el Louvre (MR. 180) también lleva al pie una guarnición con hojas picudas y caladas, y procede asimismo

de las colecciones del Delfín. Una pequeña bandeja también podría relacionarse con el presente estilo y técnica[200].

Entre las alhajas del Prado, como ejemplo de las versiones esmaltadas, existen vasos suficientes para ilustrar el movimiento en todas sus etapas. Quizás uno de los exponentes más claros de esta moda decorativa, en su primer estado, sean las guarniciones del pie de los vasos n.os 121 y 125 (14 y 13 de Angulo), la primera desaparecida, con hojas polilobuladas de centro hendido. Posteriormente, las hojas picudas adelgazan y se prolongan en tallos sinuosos, junto con las hileras de granos, formando ritmos curvos en un dibujo casi lineal que suele realizarse en esmalte negro.

El vaso n.º 36, con Cupido y dragón (19 de Angulo), ostenta, en el interior de la guarnición del labio, realizado en esmalte negro embutido, un diseño de tallos curvados, hojas picudas y vainas, similar al que se encuentra en algunos grabados de los repertorios ornamentales para joyas publicados por Pierre Nolin, activo en la primera mitad del siglo XVII[201].

La guarnición de la tapa del dragón n.º 116 (112 de Angulo) adopta un diseño de hojas picudas con hileras de granos al estilo tardío de las series decorativas de «granos de avena», enfatizadas por líneas excavadas en la masa del metal, que contrastan con el esmalte embutido negro. Podemos datar con bastante aproximación este trabajo, pues procedentes de la catedral de Strägnäs, en Suecia, se custodian en la Real Armería de Estocolmo un juego de insignias reales funerarias realizadas para la reina Cristina de Holstein-Gottorp (1573-1625). El juego, compuesto de corona, cetro y orbe, está realizado en oro esmaltado de negro, con decoración del mismo tipo que la del vaso zoomorfo del Prado, patente sobre todo en el remate del cetro.

El conjunto, realizado en 1626, es obra probable de Gillis Coyet el Joven[202]. Su decoración es todo un alarde de modernidad pues ese mismo año, Balthasar Moncornet publicaba en París los diseños de Balthasar Le Mercier con sus *Bouquets d'orfevrerie* en idéntico estilo[203].

Más tarde, predomina el esmalte pintado sobre fondo blanco opaco (o «porcelana», por imitar dicho material) y se añaden pintas negras, como vemos en la arqueta con camafeos n.º 71 (31 de Angulo). Las charnelas del cofrecillo, realizadas según un diseño de hojas trilobuladas, levemente abombadas y caladas en arco en su parte inferior, siguen diseños derivados de los célebres grabados de Gedeón L'Egaré, tomadas de su repertorio *Liure de Feuilles d'Orfeurerie*, colección de grabados editada en París, así como los diseños de Balthasar Le Mercier, en su edición de 1626 o la de 1647, en la que aparecen diseños formados por hojas de cuerpo abultado, cortas, al lado de otras picudas e hileras de granos[204]. Estas hojas, esmaltadas de blanco con alguna pinta negra, aparecen también en las monturas de algunos vasos del Prado y quizás sea el n.º 129 (9 de Angulo), el más próximo al presente.

Las hojas blancas con pintas negras también aparecen como recurso decorativo menor en algunas obras como el espejo llamado de María de Médicis, MR. 252 del Museo del Louvre, posiblemente



Vaso de ágata con camafeos (detalle) (n.º 88).

labrado en París hacia 1630, y que ya hemos citado en repetidas ocasiones como exponente del estilo tardo manierista parisino.

La labor del nudo de la copa n.º 79 (10 de Angulo), corresponde plenamente a las características descritas, con las típicas hojas picudas y el juego de huecos redondeados propio de la escuela de París, plasmados en la edición de una serie de modelos como los ya citados a los que se unen modelos de Pierre Delabarre y otros autores, que vieron la luz por la misma época.

Esta moda duró desde los años veinte a los noventa del siglo XVII, y fue muy utilizada para enriquecer todo tipo de complementos, como cajas de reloj y reversos de las piezas de joyería. Corresponden al mismo estilo los vasos n.os 71, 72, 91, 133 y 130 (31, 33, 11 y 32 de Angulo). El cofre ochavado con camafeos n.º 130, sin duda el exponente más rico del presente estilo, incorpora diversos tonos de esmalte opaco y de trasflor, en un intrincado arabesco ejecutado con gran calidad técnica y que supone una etapa intermedia en la evolución de esta moda.

En la colección del castillo de Rosemborg, en Dinamarca, existen varios vasos con parecidas características, especialmente uno de ágata con anchas monturas de hojas en estilo «vainas de guisantes», realizadas en oro y esmaltadas de blanco con pintas negras, azul, turquesa y verde[205], labor similar también a los n.os 132 y 180 (3 y 32 del catálogo de Angulo).

• Hojarascas

Quizás el más numeroso de los grupos de vasos del Prado sea aquel cuya decoración sigue los modelos de las llamadas «hojarascas» *(feuillages)*, moda, al parecer, de origen parisino, siempre dentro del estilo del barroco clasicista.

Aunque inspirados en formas clásicas, los diseños se aplican en el metal que guarnece los vasos de dos maneras: cincelados y grabados, sobre el oro, bronce o plata dorados, o bien con aditamento de sobrepuestos de oro policromados mediante el esmalte pintado. Este segundo grupo parece seguir fielmente los repertorios decorativos franceses de la época de Luis XIV, y dota a los vasos del Prado, así como a los del Louvre, de un estilo muy personal, propio de las artes decorativas de este reinado. Si bien se pueden rastrear numerosas fuentes de inspiración, las más cercanas son diseños de adornistas como Jean I Berain (1640-1711). Dibujante de Cámara y del Gabinete del rey desde 1674, fue quizás el principal impulsor de la tendencia, siguiendo, con una libertad muy personal, los cánones del nuevo estilo, que combina cintas en ángulos quebrados (lambrequines) con las hojarascas y diversos elementos mitológicos y marinos, como delfines y veneras[206]. Inspira directamente la obra, ya comentada, de los plateros Josias Besle y Pierre Ladoireau.

Sébastien Le Clerc (1637-1714), grabador y dibujante ordinario del rey, académico desde 1672, fue un artista apreciado por Lebrun. En las orlas de sus dibujos aparecen también los elementos de hojarascas combinadas con cintas quebradas y curvas[207]. También debe recordarse a Le Clerc como autor de las divisas para las tapicerías del rey[208].

Daniel Marot (1661-1752), colaborador de Jean I Berain, se exilió en Holanda tras el edicto de Nantes; con anterioridad había publicado su *Noveaux (sic) Livre de Boïtes de Pendulles de Coqs et Estuys de Montres...*, donde se pueden contemplar numerosas cajas de relojes con sobrepuestos del mismo estilo[209]. El auge de la moda de las hojarascas, propiciada en la corte mediante series como las de Louis Rupert[210], o las del monogramista PC[211], activo en París hacia 1672-1676, fue común a Europa, donde se propagaron, gracias a los protestantes franceses refugiados en Holanda, numerosos grabados y diseños, animados a veces hasta cobrar vida propia en composiciones antropomorfas y animalísticas, como en los grabados de Wolfgang Hieronymus von Bömmel, activo en Nuremberg hacia 1700[212].

En Francia, Jean Le Pautre es autor, asimismo, de repertorios de ornamentación, jardinería (*Fontaines, cuvettes et cartouches)* y cerrajería (*Livre de serrurerie inventé par Jean Le Pautre, Paris, Drevet,* 1670), en los que incluye esquemas muy similares. El mismo autor realizó grabados con planos y elevaciones del palacio de Versalles en 1678[213]; Masson publicó también varios dibujos de orfebrería entre sus repertorios[214].

La lista de repertorios sería interminable, pero aún debe citarse a Charles Mavelot (1680-1696), autor de un *Nouveau Livre de chiffres...*, obra editada en París en 1680, que se vendía en la propia casa del autor, grabador ordinario de su Alteza Real Mademoiselle. Este autor vivía en la galería nueva del Palacio, *aux armes de Madame la Dauphine,* y también grababa sellos y membretes[215]. La obrita está dedicada al Delfín, lo que, unido a sus demás circunstancias personales, indica una proximidad a sus talleres y, puesto que sus dibujos, pese a ser cifras o iniciales entrelazadas, están compuestos por elementos muy parecidos a los de los vasos del Prado, pensamos que bien pudo diseñar la ornamentación de alguno, con preferencia el 119, una taza con tapador, marcada por Pierre Ladoireau.

En todo caso, parece que este tipo de labores sobre los vasos, consistentes en delicados sobrepuestos de oro minuciosamente recortados y esmaltados se habían concebido, en principio, para decorar las cajas de los relojes, como objetos de lujo. Recordemos que varios de los plateros que marcan obras entre las alhajas del Delfín son relojeros, como Besle, o bien hijos o familiares de relojeros, oficio, por lo que se aprecia, muy próximo al de platero en la segunda mitad del siglo XVII.

Técnicamente hablando, el estilo de hojarascas realizado durante el reinado de Luis XIV, ofrece mezclas del diseño más avanzado y detalles arcaizantes, que pueden responder a una recreación historicista, que supone la ruptura de ritmos de los roleos renacentistas, tomados de la Antigüedad romana.

En el conjunto del Prado encontramos numerosos ejemplos de esta tendencia, algunos enriquecidos con camafeos, otros con simples guarniciones, pero siempre la técnica es la misma: sobrepuestos levemente voluminados por un ligero relevado y posteriormente esmaltados de blanco opaco, con los extremos en rosa. Las nervaduras de las hojas y volumen de los pétalos se simulan mediante pinceladas negras y, a veces, las corolas están esmaltadas del mismo tono que las cintas, según los diseños puestos de moda por Berain.

Todos estos pequeños elementos se colocan, a modo de rejilla, sobre una superficie finamente picada de lustre, que puede alternar con áreas lisas en las que se aprecia alguna labor, como gallonados o cincelado de formas diversas.

Varios vasos adscritos al estilo de hojarascas policromas incorporan camafeos, como las copas con pie cuadrado n.º 7 (38 y 39 de Angulo), obras marcadas IR, posiblemente Jean Royel; el n.º 119 (35 de Angulo) —una taza baja de jaspe que tuvo su pareja con el n.º 102— lleva la marca PL, correspondiente a Pierre Ladoireau, al igual que el n.º 120 (37 de Angulo), cuya pareja, n.º 52, fue también robada. Otro vaso muy parecido, el n.º 99 (34 de Angulo), lleva la marca del platero IB, Josias Besle.

Sin camafeos existen también varios vasos realizados total o parcialmente con la misma técnica decorativa en sus monturas, como los n.os 17 y 28 (43 y 44 de Angulo), con adición de animales fantásticos realizados en bulto redondo, correspondientes a la última etapa de la moda de hojarascas; el vástago de la copa n.º 30 (45 de Angulo); el pie de la copa avenerada n.º 14, con cabeza de ave (46 de Angulo), y las guarniciones de los vasos n.os 8 y 77 (47 y 48 de Angulo).

En cuanto a la segunda tendencia, la ornamentación clasicista monocroma, aplicada sobre el oro o la plata dorada, los modelos pueden variar desde un simple cerco gallonado, con anillo interno de palmetas y las ces según diseños próximos a Claude Ballin, que encontramos en las dos salvillas de lapislázuli n.º 56 (60 y 61 de Angulo) y una fuente de cristal de roca n.º 115 (72 de Angulo), las tres piezas con el mismo modelo de cerco, realizado en plata dorada. Presentan marcas del mismo platero, posiblemente Jean Royel, las copas del n.º 7 (38 y 39 de Angulo), con asas fundidas en cabezas de carnero, mixtas del estilo policromo y el monocromo.

Más complejas son las estructuras que sustentan los vasos n.os 61, 63, 85 y 131 (66, 64, 65 y 67 de Angulo). Se trata de monturas sólidas, grandes, de buen peso, realizadas con diferentes niveles de calidad en plata o bronce dorado. Tienen en común la uniformidad de sus diseños, dentro del barroco clasicista que se conoce como «estilo Luis XIV», semejantes a los que sirvieron, a juzgar por los testimonios gráficos, para realizar las grandes obras de platería y bronces ejecutados para el amueblamiento de Versalles.

Puesto que ya se ha comentado el aspecto técnico al tratar de sus artífices y sus paralelos se recogen en el catálogo, solo resta recordar que el diseño del n.° 63 es parecido al que aparece en un bufete dibujado por Jean I Berain. También el pie del vaso n.° 61, con delfines, puede relacionarse con diseños de Lebrun, publicados en 1686, para fuentes y juegos de agua[216] al igual que el pie de oro de la copa n.° 39, robada en 1918. Lebrun también diseñó objetos de interior con el motivo de los delfines enlazados por las colas, como unos morillos cuyo dibujo se conserva en el Louvre[217].

Jean I Berain (1640-1711), recibió en 1674 el título de dibujante de cámara y del gabinete del rey, y fue el principal exponente de una tendencia decorativa que lleva su nombre, variante de la moda de las hojarascas.

En las orlas de sus dibujos aparecen a menudo los elementos de hojarascas combinados con cintas quebradas y curvas, además de otros motivos tomados de los grutescos y elementos clásicos. Fue la suya una propuesta más ligera y alegre que los diseños opulentos de Lebrun, por lo que tuvo numerosos seguidores[218], como ya se ha comentado.

En general, los vasos mencionados, especialmente el n.º 85, mantienen puntos de contacto con los dibujos de Nicolas Delaunay, hoy en Suecia, que reproducen piezas de la colección de Luis XIV diseñadas en su mayoría por Lebrun, posible autor de algunos de los modelos de estos vasos madrileños.

El vaso n.º 131 puede, además de los diseños mencionados, relacionarse con algunas obras de Jean François Coussinet realizadas para el rey de Suecia, quizás basándose también en diseños de Lebrun.

Como si se tratara de una miniaturización, existen dos vasos entre las alhajas, labrados en el mismo estilo, pero en este caso son de oro, sumamente delicados. Son los n.os 18 y 114 (57 y 56 de Angulo), cuyos diseños, posiblemente obra de alguno de los autores mencionados, se complementan con una labor técnica de primer orden, donde el refinamiento alcanza su máxima expresión. Ambos vasos tienen sus cuerpos realizados en prasma de esmeralda, materia que, como ya se ha visto, se consideró la más valiosa de las colecciones reales, por lo que parece lógico pensar que sólo un platero de primer orden pudo realizar tan delicada operación.

Por último, destacaremos el frecuente empleo de pimpollos para decorar los remates de estos vasos clasicistas. Los pimpollos aparecen con suma frecuencia en los vasos de las colecciones reales, como puede verse en los dibujos de Nicolas Delaunay ya mencionados, que reproducen piezas de platería pertenecientes a Luis XIV, una olla *(pot-à-oille)* para la mesa real con asas de delfines, y un *pot-à-bouillon* con pimpollos de remate. Estos dibujos, como se ha dicho, fueron enviados a Suecia en 1699, y sus detalles guardan cierto parecido, especialmente la olla, con la pieza n.º 131 (las garras o patas), la 61 (presencia de delfines) y la n.º 63 (base del remate)[219].

Los monstruos

El mundo de lo anómalo, como lo denomina Anna Omodeo, es producto del manierismo, y arraiga especialmente en Alemania. Baste ver los grabados de animales híbridos, monstruosamente deformados por la naturaleza, con sus patas y belfos transformados en hojarascas picudas. Ciertos ecos de Hieronimus Bosch se pueden encontrar en las creaciones de Christoph Jamnitzer, sobrino y discípulo del célebre platero Wenzel[220], lo que no es de extrañar, pues se trata de una fusión del mundo flamenco y alemán con los grutescos de origen clásico. Al igual que en la Edad Media, se dota al engendro de un sentido simbólico que asegure su legitimidad: aspectos infernales de los vicios, el rostro mismo del pecado, pero también testimonio de los límites de la ciencia, un combinado con los más extravagantes elementos orgánicos de las cámaras de maravillas.

Cinco son los animales que podemos calificar como monstruosos entre los vasos del Museo del Prado: tres de cristal de roca, los n.º 66, 70 y 116 (110, 111 y 112 de Angulo) y dos de sanguina, n.os 14 y 123 (46 y 29 de Angulo). Dejamos aparte el águila n.º 92 (109 de Angulo) y el delfín n.º 94 (113 de Angulo), tratados con naturalismo. Pero también hay figuras con cuerpo de mujer, alas y cabezas de dragón (n.º 100, 114 de Angulo); cabezas de felino con las fauces abiertas incorporadas a cuerpos contorsionados, términos, consolas, cariátides, harpías, dragones alados y sin alas, águilas cuyo cuerpo es el vaso o el jarro, todo ello elaborado en cristal, piedras duras, oro y plata esmaltados o lisos, en un arco de dos siglos, lo que constituye una exploración constante, un intento de transmutación, el inicio y consecuencia de una metamorfosis.

Dos vasos están labrados en forma de mascarón, con rostro humano y cejas de hojarasca: el n.º 61 (66 de Angulo), con la boca monstruosamente abierta, que atribuimos, por razones ya expresadas, a Ottavio Miseroni o su inmediato entorno, sea en Praga o Milán, y el n.º 87 (120 de Angulo), obra que atribuimos a Johann Daniel Mayer. Realizado en esmalte pintado se encuentra otro



Vaso en forma de mascarón sustentado por cuatro delfines dorados (n.° 61).



Vaso de cristal en forma de dragón o sierpe, con pie de delfines enroscados (n.° 70).

mascarón en la proa del vaso abarquillado n.° 122 (116 de Angulo), mixta de fauno y doble venera. También el vaso n.° 70 (111 de Angulo), en forma de dragón o basilisco, muestra un rostro masculino estilizado sobre su superficie, lo que recuerda otros motivos similares surgidos del taller de Miseroni, si bien la fuerza expresiva remite a las creaciones animistas de Fumane y Bomarzo.

Abundan los mascarones entre los vasos del Prado, en asas, piqueras y flancos, solos o por parejas, labrados en la piedra o superpuestos en las guarniciones. Sátiros o silvanos, harpías, la Gorgona, Hypnos, Sileno, rostros velados y empenachados, cabezas de leones y carneros, rostros barbados con sortijas y otros motivos son mascarones que decoran los vasos estudiados. En definitiva, los mascarones son motivos ornamentales recurrentes a la par que elementos simbólicos.

Simbología

Aunque carecemos de datos precisos acerca de tal extremo, cabe suponer que, al realizar los vasos, determinadas imágenes y temas se emplean con una intención precisa, a causa de su valor simbólico. Esta elección puede deberse a un deseo expreso del comitente, o bien a que el motivo esté de moda. Tal es el caso de, por ejemplo, los delfines, que tan frecuentemente aparecen en la colección del heredero de la Corona francesa, quizás reunidos los vasos en atención a la presencia del este motivo. O el águila coronada que decora la fuente n.° 115 (72 de Angulo), que parece realizada con valor de elemento heráldico.

En las piezas cercanas al ámbito de la escuela de Fontainebleau es presumible una fuerte carga simbólica, común a la mayoría de sus producciones, y frecuente también en el ámbito manierista, bajo el que se han creado la mayoría de los vasos del Prado.

La marcada personalidad de la escuela de Fontainebleau, surgida a causa de la construcción del palacio del mismo nombre, cambió radicalmente la visión de la Antigüedad en la corte francesa; *Las Metamorfosis* de Ovidio, los mitos clásicos, se habían representado en el arte francés, pero no «a la antigua». La influencia de los hallazgos arqueológicos que habían conmovido la Italia renacentista, se instala definitivamente entre los muros del palacio que, a su vez, es un foco de irradiación de esa visión prematuramente romántica del mundo clásico, con el entorno agreste donde se encuentran sus ruinas entre limos, juncos y fuentes cegadas que antaño fueron baños, entre los que pululan dioses y diosas desnudos en eterna juventud, donde Pan aún toca su siringa y Narciso o Dafne se funden definitivamente con la naturaleza.

Los grutescos servirán de fondo a las escenas de Ovidio, dispuestas en círculo para ornamentar los vasos ricos, o rodeadas de cartones si figuran en los tapices o paneles; leyendas como el mito de Narciso o Hermafrodito han llegado hasta nosotros en los vasos que pertenecieron a Luis el Delfín; la primera, en el asa de un vaso francés, quizás labrado en el corazón del movimiento estético (n.º 34, 77 de Angulo); el segundo milanés, enriquecido a finales del siglo XVI en alguna corte centroeuropea, pero siempre a la antigua, con los doce césares de Roma, n.º 10 (80 de Angulo).

El mismo espíritu respira la decoración grabada de otro vaso de cristal de roca, labrado en taller milanés, con las cuatro estaciones en su representación clásica propia de la escuela, con serpientes y otros elementos húmedos, como el fondo de escenas marinas, con los fabulosos súbditos de Neptuno presentes en los grabados de Delaune o Du Cerceau (n.º 93, 83 de Angulo).

La forma de presentar las metamorfosis invade así mismo el terreno cristiano: las historias de la Biblia son contadas también «a la antigua», mediante personajes que no se diferencian de los utilizados para representar asuntos paganos, tal como se aprecian, por ejemplo, en los grabados de Etienne Delaune. Determinados asuntos son especialmente reproducidos, como la historia de Noé, que se relaciona con la plantación de viñedos y el diluvio, y temas como Susana y los viejos, Judith, escenas de la vida de Jesús, etc. Junto a esto, personificaciones de los planetas, de los imperios antiguos, los sentidos, las estaciones, los meses, los signos del Zodíaco, las divinidades paganas y los héroes.

La moda de emplear en la ornamentación desnudos estilizados, especialmente de mujeres y niños, es otra de las constantes de la escuela bellifontiana. Los diseños para decorar distintas vajillas, tapices y diferentes elementos de platería, además de las series mitológicas y simbólicas, incluyen ornamentaciones basadas en elementos de la naturaleza, preferiblemente acuáticos, racimos de frutos, sierpes, conchas, caracolas y figuras de bulto redondo, todo ello en actitudes utilitariamente rebuscadas, ya que, en definitiva, equilibran los volúmenes de una composición general y no se tratan como elementos independientes.

En el Prado hay un grupo de cinco vasos que participan de estas características, adscribibles a la mencionada escuela, cuatro con absoluta certeza, y otro con ciertas dudas, como ya se ha planteado más arriba. Nos referimos, en primer lugar al jarro que hemos denominado «de Narciso», n.º 34 (77 de Angulo); el jarrito de oro, desgraciadamente muy mutilado, n.º 19 (74 de Angulo) y el par relacionado con éste, n.º 24 (75 y 76 de Angulo). Con dudas, incorporamos el vaso n.º 12, con una sirena-atlante de oro (1 de Angulo).

La presencia de cartones recortados a lo Floris se observa únicamente en el jarro n.º 34, cuyos diseños se basan en términos y cariátides de las ediciones grabadas de Hans Vredeman de Vries entre 1560 y 1570, inspiradas, a su vez, en la ornamentación de la galería de Fontainebleau.

Otro especialista en prototipos ornamentales, Pierre Woeiriot (1532-1599), publicó en 1555 una serie de grabados para guarniciones de espadas, con numerosas figuras entre cartones enroscados que componían las diversas partes de las armas. El recurso de las figuras humanas o animales, convertidas en términos o consolas, fue también muy utilizado en platería, especialmente como asas de jarros, al igual que las sierpes.

Estos elementos tuvieron tanto éxito que se utilizaron además en el mobiliario y la arquitectura de diversos países europeos. Son retomados por Boillot de Langres en 1592 y en las sucesivas reediciones del primer autor[221].

Por su parte, la colección de tres jarritos n.os 19 y 24, no es ajena a los diseños para vajilla rica de Cornelis Floris, publicados en Amberes en 1548: faunos y tritones acarrean caracolas y veneras, hay niños y sierpes, al estilo de Enea Vico, el gran inspirador de estos modelos[222].

Enea Vico, autor de la tercera gran serie sobre vasos antiguos publicada en Roma (la primera, por Agostino de Musi en 1530-1531, la segunda, por Leonardo da Udine en 1539-1544), es quizás, el más conocido de estos grabadores, ya que su influencia fue enorme. Los vasos clásicos, hallados en estado fragmentario las más de las veces, fueron reconstruidos libremente, en alas de la imaginación manierista. El resultado fue la publicación, en 1543, de los grabados agrupados bajo el título *Romae ab antiquo repertum*, copiados e reinterpretados por los autores ya citados y otros muchos, las más de las veces sin mencionar la fuente. El tritón con brazos de serpiente que sirve de asa en uno de ellos recuerda los diseños del Prado[223], así como el n.º XII del repertorio, con mascarón de labio inferior en forma de platillo, y máscara de sátiro con lo mismo, o el V, con niños enroscados por grandes serpientes, uno sonando una caracola, otro con un platillo. Tampoco debe olvidarse el éxito de la representación de las personalidades clásicas, especialmente los doce césares, asunto susceptible de diversas lecturas políticas y estéticas. Vico publicó numerosos temas relacionados con esta serie, asociados a veces a las medallas encontradas en las excavaciones del suelo de Roma, estampas muy difundidas y utilizadas como motivo recurrente, de las que se encuentran ejemplares en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid; así, el repertorio de 1548, titulado: *Le imagine con tutti i riversi trovati et le vite degli Imperatori tratte dalle medagñie et dalle historie degli antichi*; el de 1553, bajo el título *Omnium Caesarum verissimae imagines ex antiquis numismatis desumptae...*; los menos conocidos *De gemis et cameis antiquorum...*; *Augustarum imagines...*, o la edición, muy utilizada, de 1575, *Speculum Romanae magnificientiae...*

La cantidad de repertorios publicados por el mismo autor da idea de la demanda de este tipo de obras. Poco a poco, la imagen de los doce césares, vistos de perfil, se petrifica en unos rasgos convencionales, que se traducen en supuestos retratos, seriados, de calidad variable. La serie de doce se incluye en algunos vasos, como la bandeja n.º 10, apodada por Angulo *de los Doce Césares*, a causa de esta

ornamentación (n.º 80 de su catálogo). Para otros ejemplos, remitimos al comentario correspondiente.

Con más imaginación aún, Virgilius Solis el Viejo (1514-1562), retoma los diseños, añadiendo cartones y elementos figurativos animalísticos y humanos, acercando aún más sus diseños al mundo de la corte francesa, de donde sin duda surgen los vasos que estudiamos. Un par de dibujos de jarros, existentes en Roma, presentan jóvenes que sujetan caracolas y conchas, formando la boca y pico de los vasos[224].

Por lo que se refiere al vaso n.º 12 (1 de Angulo), el llamado *Salero de la sirena,* parece inspirarse en dibujos de Androuet du Cerceau y Etienne Delaune, artistas que podrían haber inspirando el resto de los vasos del grupo. En otro dibujo anónimo, de escuela francesa, se aprecian diversos elementos existentes en el vaso de Madrid: la mujer desnuda, que sujeta un cartón con los brazos levantados y los dos tritones de doble cola enroscada, al estilo de Androuet du Cerceau. Este detalle de la mujer con los brazos levantados ya fue utilizado por Nicoletto Rossex da Módena y retomado por Theodor de Bry, en un ornamento publicado en 1589.

En cuanto a las plumas que la sirena luce como tocado, quizás basadas en un emblema de Jove, muy difundido, que representa la fidelidad, también pueden relacionarse con los dibujos de mujeres empenachadas en la obra de Du Cerceau[225]. Por todo ello, examinamos los dibujos de este autor, de donde, efectivamente, podría haber sido tomado el diseño del vaso n.º 12.

Recordaremos de nuevo que en el Museo del Louvre, en el Petit Palais de París y en el Musée National de la Renaissance, en el castillo de Ecouen, se conservan algunas cerámicas de la escuela de Fontainebleau, como los jarros denominados de *Saint-Porchaire* y ciertas producciones de Palissy y su taller, inspiradas en modelos de platería.

Un candelero, procedente de la colección Durand[226], ya mencionado, se apoya en una base que reproduce una guarnición semejante a las que tuvieron al pie los vasos n.º 83, 125 y que aún tiene el n.º 121 (5, 13 y 14 de Angulo). También presenta puntos de contacto con la figura de la *tazza* n.º 125 (13 de Angulo) y con el vástago de la n.º 83 (5 de Angulo), labrado con estrías, con guarnición de guirnaldas y hojas picudas. Todo esto sirve para constatar procedencia común de algunos modelos que reproducen las cerámicas.

En cuanto al resto de los vasos, las escenas historiadas parecen las alusiones más directas a una iconografía concreta, como la serie de historias del Génesis presentes en el vaso n.º 3 (82 de Angulo), donde se mezclan episodios relacionados con el agua (el Diluvio, la peña de Horeb) y el vino (Noé con las vides), bien con lectura neoplatónica o quizás en alusión al posible contenido del recipiente, como sucede con las figuraciones de Baco entre uvas, motivo que aparece en el remate de dos de los vasos, n.os 1 y 35 (84 y 89 de Angulo) y que, en un sentido obvio, representan al vino, si bien Baco, por cuanto es también Dionysos, es un sagrado loco que embriaga y consuela a los seres humanos, purificándolos mediante el olvido. En todos estos asuntos está presente también el sentido último de la Naturaleza, como oposición a lo artificioso y fuente de la vida.

Siguiendo con esta línea, se deduce que es agua el contenido que debe llenar el jarro n.º 34 (77 de Angulo), definido como aguamanil en los inventarios franceses, que representa, en su asa, al joven Narciso asomándose a la fuente y convirtiéndose en flor.

También se relacionan con el agua las escenas marinas de los n.os 10, 55 y 93 (80, 78 y 83 de Angulo), las cuatro divinidades fluviales del n.º 48 (95 de Angulo) y de nuevo con el vino la vendimia labrada en la pared de la copa n.º 90 (81 de Angulo).

Más complejo sería atribuir un significado concreto a la representación de las cuatro estaciones del vaso n.º 93 (83 de Angulo) —en el que, por cierto, se incluye una figura de Baco en un flanco de la escena marina que ocupa la parte baja de la copa—. Iconográficamente, la escena grabada en el cuerpo del llamado *Vaso de la Montería,* puede estar basada en la cacería de Meleagro, según se describe en *Las Metamorfosis* de Ovidio. En efecto, la figura de Meleagro es fácilmente reconocible en la escena, siguiendo los dibujos de Giulio Romano (n.º 103, 79 de Angulo), pero la composición, si tenemos en cuenta el análisis de diversos autores, es mucho más compleja y posiblemente se basa en fuentes diversas, en las que puede adivinarse un significado político, quizás relacionado con la monarquía española, al igual que otros objetos relacionados con esta obra, realizados posiblemente para ser presentados a Felipe II[227]. Remitimos al comentario de tan importante vaso en el catálogo razonado.

También debe recordarse la representación del mito de Hermafrodito que decora la bandeja n.º 10 (80 de Angulo), acompañada de cabezas de los doce césares, lo que quizás aporte un sentido político, ya que los asuntos clásicos fueron utilizados generosamente por la propaganda de las casas reinantes europeas, especialmente en la segunda mitad del siglo XVI y en el XVII. Precisamente Venturelli recuerda que Mercurio y los doce césares aparecen en los arcos triunfales con que Milán recibió a Felipe II en 1548, el primero como símbolo de la paz, el comercio y la riqueza que genera, así como la concordia. Los doce césares, recuerda que también aparecen grabados en una columna de cristal que se decora con una alegoría de los triunfos de la monarquía española, obra, al igual que el *Vaso de la Montería,* de Francesco Tortorino[228]. En cuanto a su sentido esotérico, existente sin duda, al tratarse de la figura de Hermafrodito, símbolo de la unión de los principios contrapuestos, véase el comentario de la pieza en el catálogo razonado.

La lectura esotérica de algunos temas ornamentales y asuntos como el citado se complementa con la presencia misma de piedras tales como el jade, el jaspe, el granate, etc., portadoras de diversas virtudes y relacionadas, como en el caso del cristal de roca, las turquesas o las amatistas, con los signos zodiacales y los meses. Incluso algunas formas, como la sierpe surgiendo de la copa, derivada de las que tradicionalmente se asocian a la imagen de San Juan, o la piedra bézar, inexistente en la colección del Prado, remiten al poder de detección de los venenos. La lista de autores que han tratado esta materia sería interminable, y las correspondencias entre los po-

deres ocultos y simbologías herméticas han sido ampliamente demostradas en el caso de la corte de Praga bajo Rodolfo II, por poner el ejemplo más conocido y significativo.

Parece, a juzgar por ejemplos contemporáneos, que sí hubo intención programática en la estructura de la pareja de copas n.º 104, robadas en 1918, con las virtudes, los césares y la Fama, así como en la montura, muy parecida y también robada en la misma fecha, de un vaso de prasma, el n.º 15 (50 de Angulo), que representaba tres ninfas desnudas atadas con guirnaldas de flores que sujetaba un sátiro.

La contraposición del mundo infantil y la naturaleza en su versión más peligrosa, la encontramos en el vaso n.º 62 (2 de Angulo), que representa a niños y dragones, o el grupo de vasos n.º 19 y la pareja n.º 24 (74, 75 y 76 de Angulo), esta vez con serpientes, quizás recordando el motivo clásico de Hércules en la cuna.

Más clara resulta la contraposición de Cupido cabalgando un dragón, como idea de que el amor, aún desvalido, vence la energía animal más potente.

La tortuga, como contraposición de lo eterno ante lo efímero, también se halla presente, base de un vaso abarquillado (n.º 55, 78 de Angulo) decorado con niños músicos, grutescos y una escena marina. El tema de la tortuga es típico en la producción de Gasparo Miseroni y su taller.

El Ave Fénix, símbolo de la regeneración y la inmortalidad, aparece entre los grutescos y follajes de algunos vasos labrados, como el bernegal n.º 42 (85 de Angulo), o el 49 (87 de Angulo)[229].

Las bichas, arpías o sirenas, así como las fauces de león o de dragones se utilizan como elementos decorativos, sin que esté clara su función simbólica, o sus valores específicos en la tradición de magia profiláctica, al igual que algunos camafeos y entalles, concebidos con sentido talismánico, que pueden observarse en los vasos adornados con estos elementos, especialmente las arquetas n.os 71 y 180 (31 y 180 de Angulo).

Por último, poco puede decirse, sin entrar en el terreno de la hipótesis, acerca de la selección intencionada de los retratos de personajes, especialmente los monarcas y personajes franceses (Francisco I, Enrique IV, Richelieu) representados en los camafeos.

Los estuches

Los estuches como complemento de los vasos ricos

Aunque su catalogación ha sido objeto de un estudio independiente[230], no queremos dejar de hacer una breve mención sobre los mismos, ya que su importancia es grande para el estudio de las alhajas, dado que aportan datos volumétricos, estilísticos y cronológicos que ayudan a la correcta identificación de cada objeto, incluyendo su posible procedencia, común o no, a otros ejemplares.

Mientras que es abundante la bibliografía y los estudios acerca de las encuadernaciones, mucha menor atención despiertan el resto de los trabajos en cuero, especialmente los estuches, quizás por estimarlos obras de segunda fila, realizadas sin demasiado cuidado, por considerarse perecederas, o bien sin excesivo lujo, para que el continente no encarezca el contenido.

Por otra parte, no se ha puesto excesiva atención en preservar estos contenedores, a menudo sin decoración y sin objeto alguno que guardar, difíciles de fechar a causa de su simplicidad y, muchos de ellos, sin ningún atractivo estético que merezca su conservación. El resultado es que, en comparación con los distintos objetos de todo género que han llegado hasta nosotros, el número de estuches que se conserva es muy escaso, y a esto se añade el que algunas grandes colecciones, como las del Museo de Artes Decorativas de París, estén prácticamente inéditas.

Si muy pocos son los investigadores que estudian los hermosos trabajos de piedras duras, menos aún se ocupan de los estuches que los envolvieron. Quizás ello se deba a que, en muy pocos casos, puede relacionarse tan claramente como en el presente un conjunto de estuches con los objetos que contuvieron. Esta circunstancia dota de especial interés al conjunto de estuches de las alhajas, convirtiéndolos en, quizás, el más importante grupo de todos cuantos se conocen, pues muy pocos se conservan como contenedores de los ricos vasos de piedras duras de las colecciones europeas.

El conjunto, custodiado en su mayor parte en el Museo Nacional de Artes Decorativas, en Madrid, ha permanecido prácticamente inédito hasta 1991, pese a su importancia decisiva para el conocimiento de la guarnicionería europea de los siglos XVI y XVII.

Diego Angulo Íñiguez en su catálogo acerca de las alhajas del Delfín apenas les dedicó unas líneas.

En los tres inventarios básicos para la historia de las alhajas —el de 1689 en Versalles (que Angulo desconocía), el realizado a la muerte de Felipe V, terminado en 1746, y el de 1776, confeccionado para la entrega del conjunto de vasos al Real Gabinete de Historia Natural, por orden de Carlos III— sólo en el segundo se mencionan brevemente los estuches, indicando su color, con datos que no siempre son correctos.

Como se recordará, los estuches llegaron a España con las alhajas del Delfín, al heredar Felipe V, y se refleja su existencia y características básicas en un inventario realizado en 1746. Aunque el inventario no es exacto en algunos extremos, nos sirvió de valiosa ayuda a la hora de calcular el volumen inicial del Tesoro, mermado por robos y mutilaciones.

En 1776, Carlos III cedió el conjunto de vasos, incluidos sus estuches, al Real Gabinete de Historia Natural, donde permaneció hasta la salida de las alhajas hacia París, dejando atrás los estuches.

Cuando éstas se recuperaron, muchos de los estuches, posiblemente ya no se pudieron utilizar como contenedores, al volver las alhajas mutiladas o reconstruidas indebidamente.

Salieron de España por segunda vez durante la Guerra Civil (1936-1939), junto con las alhajas, para volver después al Museo Nacional de Artes Decorativas, donde el Prado los tenía depositados.

Todos estos avatares explican el porqué, en 1990, muchos de los estuches estaban sin identificar, pues se estableció su número oficial en noventa y cuatro[231]. Tras nuestro estudio de 1991, que se publicó como antecedente al presente trabajo y el descubrimiento posterior de otro grupo de ejemplares, el número de los estuches relacionados con vasos concretos asciende a ciento veintiséis, repartidos entre los Museos madrileños del Prado (diez), el Nacional de Artes Decorativas (ciento catorce), Arqueológico Nacional (uno) y el parisino del Louvre (uno).

La comparación del ornato de sus superficies con las técnicas decorativas y motivos ornamentales de la encuadernación, ha servido para su correcta datación, además de demostrar la vinculación de los talleres de guarnicionería con los de encuadernación. La ordenación cronológica de los estuches ha ayudado, en muchos de los casos, a confirmar extremos del análisis de los vasos que se formulaban sin demasiado apoyo documental; han servido de ayuda preciosa para ubicar estos objetos en el lugar y en el tiempo.

En general, los vasos ricos, con sus estuches, solían conservarse en los guardajoyas de los palacios, donde algún funcionario, a modo de primitivo conservador, velaba por su correcto almacenado y su seguridad. Se revisaban periódicamente, y para facilitar recuentos e inspecciones, los estuches de estos vasos de lujo se concebían de un modo práctico, con la forma del vaso contenido. Así el encargado, sin necesidad de abrir todos los estuches, sabía cuál era el que buscaba. Etiquetas y marcas escritas a veces sobre los propios estuches servían de correspondencia con los asientos de los inventarios, donde solía constar el precio de costo, las reformas y, a veces, la procedencia o autoría de las piezas.

Como resulta usual en todas las grandes colecciones, a la muerte del propietario solía seguir una partición entre herederos o bien una almoneda, para lo cual se realizaban inventarios completos, con su valoración y descripción más o menos pormenorizada. Algunos magnates, como es el caso, encargaron inventarios de sus colecciones para su control y consulta.

Parte de los estuches que se conservan son aquellos que originariamente tuvieron los vasos al ser fabricados; otros fueron encargados por sus sucesivos poseedores, a veces personalizados con símbolos relacionados con el propietario, como sucede con la serie de los estuches rojos decorados con flores de lis y delfines, a los que se añaden con frecuencia las armas del Delfín.

Como ha sucedido en toda la historia de la platería, al cambiar la moda, era necesario cambiar las guarniciones de metales preciosos, sustituyendo las existentes por otras acordes con el nuevo gusto. Y al cambiar, añadir, mermar, se alteraba el volumen y el estuche anterior no servía, por lo que había que realizar otro, ya que los vasos, hasta en el más rico de los gabinetes o de las cámaras de maravillas, no se exponían todos.

Los oficiales sabían, por tanto, que el estuche no debía ser demasiado costoso porque, tarde o temprano, se convertiría en algo desechable.

De la existencia o no de estuches protectores dependía la longevidad de los vasos. En algunos inventarios se especifica qué piezas no tienen estuche, lo que se puede deber a dos causas principales: que la pieza esté en uso permanente y el estuche se haya extraviado o deteriorado y no se haya encargado otro, o que se haya realizado una reforma reciente en el objeto y aún no está terminado su nuevo estuche. Por supuesto, también existían casos de piezas que nunca tuvieron estuche.

Algunos de estos estuches pueden agruparse según sus características, y otros resultan singulares, al carecer de elementos de comparación dentro del propio grupo.

No obstante, en casi todos se observa, como es habitual, que su forma exterior reproduce simplificada, la del vaso que contuvo. También coinciden en su apertura, que suele ser mediante aldabillas, en dos mitades verticales, una con la base, lo que serviría para que el objeto pudiera exponerse, protegiéndolo a la vez con la parte trasera del estuche.

Sólo algunos estuches —muy pocos— que contuvieron más de una pieza, adoptan formas geométricas no relacionadas visualmente con el perfil de los objetos que guardaban.

Por lo que respecta a su realización, sus almas son de madera, y tienen un forro interior de textil o piel, a veces acolchado con vellón de lana, mientras que al exterior presentan un acabado en telas de lujo o finas pieles decoradas, bien en seco o bien en dorado.

En general, el estado de conservación de los estuches es bastante bueno, sobre todo si se tiene en cuenta su accidentada historia.

Muchos tienen la piel fatigada y despellejaduras. En la mayoría aparecen manchas de humedad y en algunos incluso tierra. Han sufrido, en varios casos, alteraciones de la estructura lígnea y deformaciones diversas. Varios se encuentran fragmentados. Algunos padecieron ataques de xilófagos y polillas.

Otros presentan injertos y restauraciones, al parecer realizadas en España durante el siglo XIX; la mayor parte están forrados con materiales diversos, especialmente un paño rojo de lana que aparece muy picado, que también se encuentra en los ejemplares conservados en Francia.

No se tiene noticia, en el momento en que se redactan estas líneas, de que hayan sufrido restauración alguna en el siglo XX. Los de telas ricas, que identificamos en 1991, presentan intensa suciedad.

TÉCNICAS DE FABRICACIÓN Y DECORATIVAS. LOS HIERROS

Las pieles que mejor se adaptan a los procesos de revestido y ornamentación son la badana, esto es, la piel de oveja o carnero, y la de cabra, más fuerte. La baqueta o vaqueta, piel de vacuno, es más gruesa y consistente.

Con las pieles anteriormente dichas, una vez aplicadas en ellas las técnicas tradicionales de curtido, teñido y decoración, se fabricaron en toda Europa, y principalmente en España, toda clase de objetos para el alhajamiento doméstico, desde los paños de revestimiento para las paredes, imitando costosas telas, hasta cualquier clase de mueble, contenedores, e incluso objetos de uso litúrgico, sin olvidar una de sus aplicaciones más importantes: la encuadernación. Colecciones como la del Museo Diocesano de Vich, o la del Museo Nacional de Artes Decorativas dan fe de esta variedad con su muestrario de arcas, arcones, arquetas, escritorios, sillones, papeleras, gavetillas, cojines, cuadros, paramentos, corporales, gradillas, altares portátiles, relicarios e incluso grandes retablos, como el de Santa Clara de Ávila. Además, se han realizado hasta la actualidad fundas y estuches de diversa índole, desde el muy personal para guardar los cubiertos hasta conjuntos singulares como el que hemos elegido como tema del presente estudio.

Aunque no todos están realizados en cuero, la mayor parte de los estuches del Tesoro ostenta dicho material como revestimiento, y constituyen un espléndido muestrario del arte de la guarnicionería en diferentes épocas y países, y de las técnicas en ellos empleadas.

En el conjunto que se estudia, la descripción de los estuches más antigua es, de entre los documentos conocidos hasta la fecha, la del inventario realizado en La Granja de San Ildefonso en 1734. Su gran mayoría se describe como tafilete encarnado, piel teñida con grana, que presenta, en realidad, una coloración rojo vinoso que modernamente se designa como burdeos o corinto. Mantendremos, sin embargo, la vieja denominación de este tipo de acabado.

El proceso de curtido de la piel es largo y laborioso y supone un trabajoso tratamiento, prolongado durante varios meses, sin forzar nunca las etapas si se quiere conseguir una calidad adecuada.

Tras este lento procedimiento, de desigual duración y tratamiento según el tipo de piel y su empleo posterior, se procede al teñido, con tintes vegetales y alguno animal, como la cochinilla, único procedimiento posible anterior a los teñidos con cromo, descubiertos en el siglo XIX.

La decoración del cuero admite diversas técnicas, de las que nos interesan en este caso el grabado, el cincelado, el repujado, gofrado, estampado, ferreteado, claveteado y dorado. Entre las que pueden observarse en los estuches de las alhajas, están:

— El *trazado*, que es un grabado sobre la piel húmeda, por presión, realizado con el abridor.
— El *cincelado* se realiza mediante golpes, con buriles, que forman un surco liso y brillante. Los cinceles han de ser botos o romos, para trabajar sobre la piel húmeda.
— El *repujado*, combinado con el rebajado, proporciona diversos relieves en la piel, sin cortes.
— El *modelado*, mediante la rueda o bola, dota de volúmenes a la piel. Se utiliza también el botador de cincelar.
— El *moldeado* consiste en su adaptación a un molde, realizándolo con piel fina y muy húmeda, que puede cortarse, y puede llegar a tener mucho volumen sin cosido alguno. Con dicha técnica se recubren los estuches, adaptando la piel a un alma de madera.
— El *estampado* consiste en la formación de un relieve mediante dos matrices, realizadas por lo general, en maderas de boj o peral, o bien en bronce.
— El *dorado* puede ser en frío o en caliente. Para el primero se aplica un mordiente de mixtión, clara y sisa, al que se añade el pan de oro. Si es en caliente, se aplica clara de huevo sobre engrudo, el pan de oro y el hierro en caliente, cuya impronta quedará dorada. Al efecto resultante también se le llama *hierros dorados*. El plateado utiliza similar técnica que el dorado, pero se usa pan de plata, y no aparece en ningún ejemplar conocido de los estuches del Tesoro.
— El *gofrado* es la aplicación de hierros calientes sobre la piel húmeda, que ofrecen un aspecto más oscuro. También se llama *hierro en seco*.
— Al uso de estos hierros para decoración de encuadernaciones o de fondos, se denomina también *ferreteado*.
— El *claveteado* consiste en decorar una superficie aplicando clavos de distintos tamaños y cabezas, generalmente dorados, según un esquema.

Otras técnicas decorativas que no se encuentran en los estuches son el *pintado*, bien con acuarela o con óleos; las *aplicaciones* superpuestas de finísima piel o recortado; el *calado* o *picado*, en el que se practican agujeros artísticamente dispuestos en la piel, el *mosaico* o taracea de pieles, etc. Sin embargo, las técnicas más habituales son el *modelado* y la decoración mediante el empleo de hierros en caliente.

Los llamados *hierros* son, en realidad, punzones con la cabeza plana, en la que se halla hondamente grabada una figura o motivo. Su aplicación sobre la superficie forrada de piel constituye el principal elemento de decoración en los trabajos de guarnicionería, y sus modelos están inspirados en los diseños para ornamentación de cada época, por lo que su análisis estilístico constituye una fuente de datación bastante precisa.

Como sucede la mayoría de las veces, en la decoración de los estuches de las alhajas pertenecientes a la serie heráldica, se han utilizado los mismos hierros que se emplean en la encuadernación de los libros del comitente, en este caso el propio Delfín de Francia. Su aplicación tiene más dificultad, pues es menester hacerla en algunas ocasiones sobre la superficie irregular de los estuches, que adoptan las formas de los vasos que contienen.

Los hierros más empleados para la decoración de los estuches son:

— Los denominados en francés *petits fers*, esto es, pequeños hierros, cuando su impronta es menuda. Se suelen utilizar, como motivos repetitivos, salpicados o en hileras, para poblar los fondos lisos, como es el caso de las lises, delfines, rosetas y otros

motivos que se encuentran salpicando los estuches de las alhajas. Si se disponen repetitivamente y con cierta regularidad, se denomina al efecto «semis» o sembrado.

— Las *paletas (palettes),* con motivo rectangular muy prolongado y borde curvo. La decoración se imprime con un balanceo. Se pueden utilizar para decorar borduras y cenefas.
— Las *ruedecillas (roulettes),* que permiten la estampación de una cenefa continua, mediante un dispositivo que obliga al hierro a girar como una rueda, marcando una cenefa continua. Suele ser difícil casar los comienzos y los finales de cada pasada, y entre los estuches del Delfín se aprecian los diversos grados de habilidad de los decoradores.
— Las *placas* o planchas, con la ayuda de un tórculo, imprimen, como planchas de grabado, un motivo grande, dispuesto de antemano. Se utilizó especialmente en la heráldica, para escudos personales, como es el caso del escudo del Delfín que adorna muchos de los estuches, estampado en la piel con anterioridad a su colocación sobre el estuche. Una variante son las decoraciones llamadas de *plaquetas* y camafeos, estampados, bien en seco o dorado, de escenas diversas o de camafeos, que estuvieron muy en boga en el siglo XVI, especialmente en Italia.
— Los *filetes* son hierros que proporcionan pasadas lisas, como líneas trazadas con una regla. Sirven para encuadrar espacios, a modo de marco. Los hallamos en los estuches solos, en paralelo, o combinados con cenefas.
— Los *puntos* son los más pequeños de los hierros y consisten en una simple punta roma que deja una impronta circular de mayor o menor tamaño. Cuando siguen un esquema, formando dibujos, se denomina *pointillé* o punteado, técnica muy utilizada en los siglos XVII y XVIII.

SERIES ESTILÍSTICAS DE LOS ESTUCHES DE LAS ALHAJAS

Atendiendo a sus características decorativas, los estuches existentes de las alhajas del Delfín pueden agruparse en diversas series, que hemos seleccionado denominándolos mediante alguna característica específica, como por ejemplo, el hecho de estar forrados con textil en vez de piel.

Estuches con revestimiento textil

La única serie que se podría formar con los forrados de tela es la que denominan los inventarios «felpa», terciopelo de seda sin labrar, con colores cálidos, enriquecidas sus costuras con galones metálicos, que recuerdan a las que poseía Luis XIV para conservar su colección.

En el inventario de los bienes del cardenal Mazarino en 1650, colección de la que varias piezas pasaron a propiedad del Delfín, encontramos ejemplos similares, como el estuche que guardaba un juego de sacras:

[...] estuy de velours rouge bordé de gallon d'or et d'argent.

O el correspondiente a un frasco de cristal de roca, decorado con las fábulas de Andrómeda y Europa, en este caso de terciopelo azul. Otro asiento especifica la procedencia del vaso que guarda el estuche, dato que quizás indique la procedencia de éste:

Une tasse d'agathe d'Allemagne godronée par le devant et à costé et sur le derrière ornée de cartouches renversez par le dedans, sur un pied d'or esmaillé de blanc à ballustre d'agathe liée en or, esmaillée de même, dans un étui de velours rouge, bordé d'un gallon d'or et d'argent.

En la colección de las alhajas, la felpa aparece fuertemente decolorada, pudiéndose observar su tonalidad original bajo las aplicaciones de galones o encajes. Siempre es de tonos cálidos, desde color salmón intenso a rojo burdeos, pasando por el rojo vivo.

Entre los estuches recubiertos por otro tipo de textiles, hay ejemplares singulares, realizados con tisú de plata, listados o la llamada «tela de velillo»; uno revestido con un fragmento de viejo brocado derivado del tema del alcachofado, un tafetán de seda estampado, de notable interés para la historia del estampado textil en Europa... telas, en definitiva, tejidas entre el siglo XVII y XVIII, posiblemente reaprovechadas, ya que no encontramos paralelo en viejos inventarios ni presentan entre sí semejanza alguna. En definitiva, este grupo de estuches tiene únicamente en común que las telas son ricas: lamés de plata, brocados, estampados sobre seda, etc. La procedencia de los vasos que contienen es diversa, si bien predominan los de cristal de roca, aunque de distintas épocas.

Estuches recubiertos de piel

Los estuches recubiertos de piel, que son la mayoría, forman los grupos más numerosos y fáciles de identificar. Al carecer de antecedente, bautizamos en 1991 convencionalmente las series que se iban distinguiendo, que son las siguientes:

— La serie de «lises y delfines», realizados en tafilete rojo vino, se adorna, a la manera de las encuadernaciones, con hierros alternados de lises y delfines, con los planos volumétricos perfilados por cenefas realizadas pasando una ruedecilla con los motivos grabados. Están marcados frecuentemente por un gallo entre las letras F L, a veces rodeado por el cordón franciscano.
— El grupo que denominamos «heráldico» inserta, además, el escudo de armas del Delfín, redondo, con cuatro cuarteles donde alternan tres lises y tres delfines, timbrado por su corona y por los collares

de la Orden de San Miguel y del Espíritu Santo, todo ello dorado e impreso mediante placa. Su marca es una abeja en la base.

Estas dos series parecen haber sido realizadas (al menos en lo que a la decoración se refiere) en los talleres que encuadernaron los libros del Delfín, en el último tercio del siglo XVII y principios del siglo XVIII, tanto para dotar de estuches piezas recién terminadas, como para sustituir viejos estuches deteriorados o unificar el aspecto de la colección, pues también albergan vasos antiguos.

Como excepción, un estuche, conservado en el Museo Arqueológico Nacional y perteneciente al tipo heráldico, está realizado en piel teñida de verde.

— La serie de «lises en lisonja», adorna la superficie con flores de lis dispuestas en calles entrecruzadas. Insertas en losanges, las lises están impresas sobre piel marrón natural, sin tinte. En la base ostentan una cruz formada por cuatro de las mismas lises. Otras variantes de la decoración con lises las tenemos en algunos estuches, como el del MNAD 373, piezas singulares.
— La serie del «ramo de tallo enroscado» utiliza un hierro de este aspecto, empleado en seco, que alterna con flores, coronas y, a veces, águilas. Son estuches que protegieron piezas de cristal, relacionadas todas ellas con el motivo del águila, quizás productos de un mismo taller, o bien encargadas por un mismo comitente.
— La serie del «jarroncito», se decora también sobre piel marrón no teñida, mediante hierros que figuran ramitos en jarrones y florecillas salpicadas. Estos contenedores guardaban piezas de labor sencilla, varias con monturas (quizás posteriores) de filigrana, labor similar a las italianas de pricipios del siglo XVII (MNAD 384, 389, correspondiente al vaso 118, 63 de Angulo; el MNAD 386 cuyo vaso desapareció hacia 1815). Es muy probable que pertenezcan al taller de Metellino, por comparación entre el estuche MR. 289 bis del Museo del Louvre, que custodia el vaso MR. 284, y el n.º 384 del MNAD correspondiente al vaso n.º 73, ambos obras que se atribuyen al taller mencionado.
— Otra serie, que hemos denominado «cruciforme», aparece realizada en marroquín rojo, muy bien terminada y con estampaciones de gran calidad. Su denominación alude a la forma del florón que suele decorar el centro del campo, liso, limitado por sencillas grecas. Contuvo piezas de piedras duras, entre ellas el vaso n.º 82 (49 de Angulo), con guarniciones esmaltadas de gusto francés.
— La serie barroca comprende estuches decorados con los motivos radiales llamados «de abanico», por imitar sus varillas, y de «encaje de soles», realizados a lo largo del siglo XVII, tanto en Francia como en Centroeuropa, que serían coetáneos de las piezas que contuvieron los de los vasos 13, 16, y 87. Destacamos el n.º 288 del Museo de Artes Decorativas, realizado para el vaso n.º 93 (83 de Angulo), cuyas características parecen corresponder al taller de Johann Daniel Mayer de Augsburgo, al igual que los otros mencionados.

No pueden, por su variedad, ser agrupados en series algunos estuches antiguos, que creemos italianos. Estos contuvieron los grandes vasos de cristal de roca de la colección, y están casi todos realizados en piel negra, con decoración en seco y dorado de diversos hierros. Destaca el MNAD 392, con decoración de camafeos. Bellamente trabajados, forrados casi todos con terciopelos lisos y alguna tela rica, este conjunto, muy bello por la riqueza y variedad de sus decoraciones, parece corresponder al siglo XVI.

Existen también varios estuches realizados con grecas similares a las de las series con delfines, pero sin referencias heráldicas, que podrían ser obra francesa de comienzos del siglo XVIII. Otros, muy sencillos, están realizados en piel de zapa negra. Los hay incluso con decoración arcaizante, al modo de las encuadernaciones italianas del siglo XV (MNAD 21.959), o de posible procedencia oriental.

Esta breve exposición sirve para demostrar, muy someramente, la diversidad existente entre los estuches de las alhajas, lo que contrasta con la creencia, tan extendida, de que todos ostentaban el escudo y símbolos heráldicos de su propietario.

NOTAS

[1] *Crónica del Moro Rasis*, 1975. Según la crónica, Tarik encontró la mesa en Toledo, y formaba parte del botín que correspondió a España por una supuesta incursión de castigo por la muerte de Jesús, aliada con Roma y con Armenia, que no es otra que la caída de Jerusalén. Según *al-Fath Al-Andalus*, el rey de España se quedó con la mesa y el cántaro, aunque algunos cronistas incluían el famoso diamante de Jerusalén, que también se encontraría en la iglesia de Mérida, junto con el cántaro, todo ello traído a la península el año 95 (pp. XCVII-XCVIII). También le correspondió una losa de piedra que daba tanta luz que el ermitaño que cuidaba la iglesia donde estaba *non avia menester de candelas*, pudiendo leer las horas con su claridad.
[2] *Crónica del Moro Rasis*, 1975, p. XCV.
[3] Véase nota 1.
[4] Véase al respecto el trabajo de Domínguez Rodríguez, 1984.
[5] Véase, para todo este capítulo el artículo de Alcouffe, 1974c, pp. 264-277.
[6] Dicho catálogo se ha reeditado, ya fallecido su autor, en 1989, sin variaciones significativas con relación al texto original, pero con adición de espléndidas fotografías, a lo que se añade un prólogo del entonces director del Museo del Prado, don Alfonso E. Pérez Sánchez, los informes de restauración y gemológico, y los inventarios de 1746 y 1776 transcritos.
[7] Se suele citar la edición del catálogo de Angulo de 1989, ya fallecido el autor. Incluso, algunos autores, como Schnapper, en *Curieux ...*, parecen ignorar que Angulo precede a Verlet en el análisis de la colección del Delfín.
[8] Véase la bibliografía al respecto de ambos autores.
[9] En los diferentes trabajos que de éste autor se citan.
[10] Piacenti-Aschengreen, 1968, pp. 13, 17, 134-135.
[11] Michel, 1999.
[12] Véanse Verlet, 1963, y Lemoine, 1992.
[13] Véase, acerca de la procedencia de la colección de Luis XIV, Verlet, 1968, pp. 57-60.
[14] Verlet, 1968.
[15] Choisy, 1966, p. 153; Sourches, 1882-1893, I, p. 438, citado por Castelluccio, 2001, nota 16.
[16] Alcouffe, 1979, p. 122.
[17] Se trata de una extensa obra, que abarca diecisiete tomos en la edición parisina de 1854-1860: *Journal du marquis de Dangeau*. Las relaciones que en esta parte se recogen pertenecen al tomo primero.
[18] Alcouffe, 1979, p. 123, nota 2.
[19] Datos tomados de Darcel, 1891, pp. 442-443.
[20] Sourches, 1882-1893, t. I, pp. 62-63, citado por Castelluccio, 2001.
[21] Los datos referidos a los inicios de la colección del Delfín se han tomado de Castelluccio, 2001, p. 44.
[22] Existe un estudio acerca de este inventario —del que trabajamos desde 1995 con un ejemplar reprografiado— en el que se analiza muy someramente el capítulo de las ágatas. Por tanto, los cristales restan inéditos: Verlet, 1963, pp. 136-153. Este estudio debe confrontarse con lo que comentamos más abajo.
[23] Sobre este capítulo del inventario, véase Watson y Whitehead, 1991, pp. 13-52.
[24] Dicho resumen fue publicado por Biver, según recoge Bottineau, 1986, nota 319, p. 517.
[25] Véase Verlet, 1963, pp. 136-156, para todo lo relativo a la colección del Delfín en Versalles y Meudon.
[26] Verlet, 1963, p. 145, nota 8: n.os 202, 203, 227 y 253 del inventario de 1689, que corresponden a los números 71, 72 y 81 de la colección de Luis XIV. Hemos identificado los n.os 202 y 203 como pertenecientes a la colección madrileña del Delfín, donde figuran con el n.º 9.
[27] Véase el comentario al n.º 6 del catálogo razonado.
[28] N.os 1 al 9 del capítulo de bronces de asuntos mitológicos, con grandes pedestales de maderas taraceadas; n.os 43 y 44.
[29] N.º 152 del capítulo de las ágatas.
[30] Del capítulo de las ágatas, figuran entre los regalos de la Delfina: n.º 29, urna de ágata con guarnición de oro esmaltado y catorce cabezas de ágata; n.º 59, correspondiente al n.º 21, 15 de Angulo, hoy en el Prado. El n.º 126 era un pomo de cornalina y diamantes, labrado con gallones helicoidales y con una cadenilla de oro; n.º 171 una taza de ágata con similar decoración y asas de oro esmaltado; n.º 221, un vaso gallonado de topacio, con tapa de cristal, adornado de piedras preciosas; n.º 334, una taza de jade gris, con remate octogonal de rosas caladas, trabajo persa enriquecido con rubís y esmeraldas; el n.º 339, un busto femenino de ágata, con su peana; el n.º 72 de los cristales, vaso oblongo con decoración de ramajes y guirnaldas, con asas de consola; el n.º 86, jarro con asa en forma de sirena o bicha, y el 87, una cubeta oval con figuras con flores y guarnición de filigrana; n.os 102 al 108, taza en forma de barco, con insectos y pájaros grabados, botellas, cubetas, etc.
[31] N.os 171 y 204, un vaso en forma de barco y una tabaquera.
[32] N.º 79, cristales.
[33] N.º 223 del capítulo de las ágatas.
[34] El n.º 433, donado por este personaje, fue robado en 1813, mientras que el n.º 432, tiene el n.º 118. En los cristales figura el n.º 142 como donado por este personaje.
[35] N.º 232, ágatas. Se trata de una tabaquera; otro, el n.º 252, una copita de cornalina con un papagayo esmaltado; n.º 422, un vaso de ágata. El n.º 147 de los cristales es, posiblemente, el n.º 108 (102 de Angulo).
[36] N.º 155 de los cristales.
[37] N.º 93 de los cristales.
[38] El n.º 61, un cofrecillo, vino a España y desapareció tras el saqueo de 1813.
[39] Véase el catálogo de la exposición *Phraï Naraï*, 1988.
[40] N.º 38, 63 de Angulo.
[41] N.os 58, 125 y 188 del capítulo de las ágatas. Algunas de estas esculturas estaban muy deterioradas, como la n.º 65, una figura de mujer de ágata, sobre pedestal de ébano, que tenía rotas las piernas. Pese a ello, se tasó en cuarenta pistolas.
[42] Cristales, n.º 94.
[43] Cristales, n.º 142.
[44] N.º 426 de las ágatas, pieza robada en 1918.
[45] Verlet, 1963, p. 145.
[46] Traducción propia. El párrafo ha sido entresacado de las Memorias de Saint-Simon, que se citan en la bibliografía, por Isabelle de Lannoy, autora del comentario a un grabado del almanaque real existente en la Biblioteca Nacional de París, Gabinete de Estampas (72c 55978/Qb 1700), en *Du Duc d'Anjou*, 1993, pp. 188-189.
[47] *Du Duc d'Anjou*, 1993, pp. 168-169.
[48] Verlet, 1963, p. 147.
[49] Soulier, Dussieux, de Chennevières, Mautz y de Montaiglon, 1854-1860.
[50] Verlet, 1963, p. 139, nota 6.
[51] Soulier, Dussieux, de Chennevières, Mautz y de Montaiglon, 1854-1860, p. 489: «On a pris pour la part qui revient au roi d'Espagne des meubles de Monseigneur, plusieurs agates, cristaux et prismes d'émeraudes, *qui étoient dans le Cabinet de Monseigneur*, mais il avoit tant que cela nén est que mieux, car il y en avoit trop».
[52] Agradecemos a este investigador el hacernos llegar sus artículos, que, si bien coinciden con el contenido de nuestra tesis, presentada con anterioridad, aportan algunos datos novedosos, como el que comentamos. Véase Castelluccio, 2000, p. 58.
[53] MV. 853 del inventario del Louvre.
[54] Son los n.os MV. 984; MV. 948; MV. 836; MV. 835; MV. 988; MV. 982; MV. 959; MV. 853; E. 69; MV. 841; O. 244; MV. 995; MV. 857; E. 239 y un fragmento.
[55] Dichas series y las tablas de correspondencia de la parte española de la colección del Delfín que realizamos para una utilización posterior al redactar la presente tesis, fueron publicadas como un avance de la misma en el *Boletín del Prado* en el año 1991, junto con algunas precisiones relativas al estado actual de las piezas y otras noticias que no recogió Angulo, además de la identificación de diversos estuches y dos conjuntos de objetos desaparecidos en 1813.
[56] Yves Bottineau, estudioso de la influencia del mundo artístico francés en el ámbito español, toca este tema en una obra de obligada referencia: *El Arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*. Aunque breves, nos proporciona noticias acerca de la parte de vasos que heredó Felipe V de su padre. A comienzos de 1724 se mencionan depositadas en el palacio de La Granja, conservadas en sus estuches, dentro de tres cajones. No se sabe por qué René Carlier renunció a su proyecto de instalación en el Alcázar (Bottineau, 1986, p. 474).
[57] Archivo del Museo de Ciencias Naturales, 1776, n.º 333.
[58] Cargo de furriera & Inventario general de las pinturas, alhajas & fol. 149, Archivo General de Palacio, Felipe V, citado por Vega de la Hoz, 1918, p. 137 [transcrito en Angulo, 1989].
[59] Calatayud Arinero, 1988. Este comentario está reproducido en facsímil entre las ilustraciones de la obra.

[60] AHMCN, «Museo». Caja grande n.º 16, cap. 13. Diversos oficios, cartas y borradores para este extremo y la devolución de 1839.

[61] Escrito de la Junta a don Celestino de Olózaga, a 4 de febrero de 1839 (AHMCN, «Museo», caja grande n.º 16, carpeta 30).

[62] Números de marzo correspondientes a los días 15, 19, 24, 26 y 27; de abril, días 3, 8 y 9, y el día 17 de mayo. La Real Orden se había promulgado cuatro días antes del último artículo, lo que zanjó la polémica (ANGULO, 1989, p. 4. El autor manifiesta haber tenido conocimiento de la polémica gracias a uno de los patronos del Museo del Prado, don Pedro Beroqui).

[63] MADRAZO, 1872; cfr. SALDAÑA MONLLOR, CIRUJANO GUTIÉRREZ, NAVARRO PÉREZ y RUIZ RIVERO, 1989, p. 243, nota 6.

[64] En el Archivo del Museo del Prado se conserva abundante documentación sobre estos sucesos: 48 Sección: Dirección, serie: Archivo General, legajo 11.213, expediente 21, referente a sustracción de alhajas pertenecientes al Tesoro del Delfín en 1918; legajo 11.227, expte.1, robo del tesoro del Delfín, 1918.

[65] ANGULO, 1989, p. 4. El jarrón que cita como acompañamiento decorativo está hoy depositado en el Museo Nacional de Artes Decorativas.

[66] ANGULO, 1989, p. 6.

[67] Sobre la tasación y valor de los metales y piedras preciosas, véase el clásico tratado de Juan de Arfe Villafañe, *Kilatador de la plata, oro y piedras*, Valladolid, 1572, o cualquiera de las reimpresiones existentes.

[68] ANGULO, 1989, pp. 236-237.

[69] MADRAZO, 1872.

[70] CIERVO, 1923, pp. 145-178.

[71] CIERVO, 1923, p. 152.

[72] Véase la nota de la Junta Gubernativa al n.º 118 del inventario de 1776 (Angulo n.º 82), ANGULO, 1989, p. 232.

[73] ANGULO, 1989, p. 153.

[74] ANGULO, 1989, p. 155.

[75] Nota de la Junta Gubernativa al n.º 37 de 1776.

[76] Véase FONTANELLA y KURTZ, 1996, pp. 194-195.

[77] Legajo 11.215, expediente 16.

[78] Véase el comentario al n.º 70 del catálogo de la exposición *FEDERICO DE MADRAZO*, 1994, donde, además del texto acerca del tema, se publica la fotografía del vaso con la sirena de oro (p. 308), lo que, justamente, sirve para apreciar que la parte superior es mucho más grande, rebasando ampliamente los brazos de la estatuilla.

[79] Véase CASTELLUCCIO, 2000, p. 72, nota 54.

[80] La primera vez que se menciona es en 1609, en la *Gemmarum et Lapidum Historia*, obra de De Boodt. Véase SKELTON, 1992A, p. 263.

[81] SKELTON, 1992A.

[82] Con el fin de no repetir innecesariamente los argumentos consignados en el catálogo de las piezas, remitimos a éste, donde, en los epígrafes correspondientes, aparecen sistematizados.

[83] ALCOUFFE, 1974B, pp. 9-11.

[84] N.os 18 y 114 (n.os 57 y 56 del catálogo de Angulo).

[85] El presente comentario se basa en el artículo de Daniel Alcouffe citado en la nota n.º 83.

[86] Pudo encontrarse ya en Pau desde 1535. Ver nota 2 y p. 9 de ALCOUFFE, 1974B.

[87] VERLET, 1963, p. 139.

[88] VERLET, 1963, il. 2.

[89] VERLET, 1963, il. 4.

[90] ANGULO, 1989, pp. 101-102.

[91] Como la *tazza* KHM N. PL. 1918, con montura de Jan Vermeyen; cfr. DISTELBERGER, TRNEK y KRENN, S/F, p. 210.

[92] Vollenweider, *Catalogue raisonée*, pp. 371 y ss., citado por CASAL, 1990, p. 47.

[93] ANGULO, 1989, n.º 41, pp. 84-85.

[94] ANGULO, 1989, p. 253.

[95] Véase CASAL, 1990, vol. 1, pp. 46-47.

[96] ANGULO, 1989, p. 11.

[97] BABELON, 1897, n.º 94, lám. 71, citado por ANGULO, 1989, p. 76.

[98] En el grupo del n.º 41 del catálogo de Angulo, procedente de vasos robados, y en el pie del vaso n.º 72, robado en 1918.

[99] Véase ALCOUFFE, 1974C, pp. 264-276.

[100] ALCOUFFE, 1974C, pp. 270, 273, ils. 13, 20.

[101] ALCOUFFE, 1974C, p. 269, il. 12.

[102] HAYWARD, 1976, p. 155, láms. 463-464, 492.

[103] HAYWARD, 1976, p. 156.

[104] ANGULO, 1989, p. 120, il. del n.º 74. Cfr. DISTELBERGER, 1978, p. 89, ils. 57 y 58, notas 20 y 21.

[105] DISTELBERGER, 1978, p. 100, il. 74.

[106] DISTELBERGER, 1978, pp. 118-119, il. 95.

[107] ANGULO, 1989, p. 61.

[108] Véase SCHUBNEL, 1972, il. 52, p. 39.

[109] Ejemplos de los tipos mencionados pueden verse en el artículo, repetidamente citado, de Rudolf DISTELBERGER, 1978.

[110] DISTELBERGER, 1978, p. 119, il. 96.

[111] Véase DISTELBERGER, 1978, ils. 95, 102, 119, etc.

[112] DISTELBERGER, 1975, pp. 226-227.

[113] DISTELBERGER, 2000-2001, p. 96.

[114] Quizás corresponda al mismo momento una obra menor, el vaso n.º 42 de Angulo, interesante por el material elegido (citrino), el grosor de la talla y el empleo de las facetas. Tiene parecido volumen, aunque más elaborado, el cuerpo del vaso N. PL. 1475 del Kunsthistorisches Museum.

[115] DISTELBERGER, 1978, p. 111, il. 85 (véase el comentario del n.º 11).

[116] Véase el artículo de DISTELBERGER, 1978, donde se analizan ejemplares similares que dicho autor adscribe al taller milanés de la familia Miseroni.

[117] HAYWARD, 1976, pp. 156-157.

[118] MASINELLI y TUENA, 1992, p. 102.

[119] MASSINELLI y TUENA, 1992, pp. 94-95, 236-237.

[120] ANGULO, 1989, p. 15.

[121] *KUNSTHISTORISCHES MUSEUM*, S/F, p. 173.

[122] DISTELBERGER, 1978, p. 120, il. 98.

[123] Museo degli Argenti, inv. n.º 754.

[124] Museo degli Argenti, inv. Gemas, 228.

[125] Véase *ORNEMANISTES*, 1987, n.º cat. 72, p. 56.

[126] *ORNEMANISTES*, 1987, n.º cat. 57, p. 46.

[127] MASSINELLI y TUENA, 1992, p. 89. Compárese con el vaso que estudiamos, especialmente la ilustración de la pág. 90.

[128] Cfr. KRIS, 1929, I, pp. 124, 186, ils. 556-558, citado por ANGULO, 1989, p. 132.

[129] El llamado *Vaso de la vendimia* n.º 90, 81 de Angulo, la *Copa de las Cuatro Estaciones*, n.º 93, 83 de Angulo, y el *Jarro con asa de siete*, n.º 69, 97 de Angulo, presentan este modelo de guarnición, con pequeñas variantes, en el nudo.

[130] DISTELBERGER, 1978, p. 120, il. 98; se menciona dicho paralelismo en el catálogo.

[131] Véase el extenso artículo, repetidas veces citado, de DISTELBERGER, 1978, pp. 79-152, donde se analiza la evolución tipológica y decorativa de los vasos atribuidos a este taller.

[132] DISTELBERGER, 1978, p. 125, ils. 103-104, obras del taller milanés de los Miseroni.

[133] DISTELBERGER, 1978, p. 123, il. 102.

[134] LEITHE JASPER y DISTELBERGER, 1984, p. 89.

[135] MASSINELLI y TUENA, 1992, pp. 88-89.

[136] DISTELBERGER, 1978, pp. 129-130, ils. 106-107.

[137] DISTELBERGER, 1978, p. 147, il. 126.

[138] MASSINELLI y TUENA, 1992, p. 102.

[139] MASSINELLI y TUENA, 1992, pp. 88-89.

[140] MASSINELLI y TUENA, 1992, pp. 112-113.

[141] Véase el comentario de Helmut Trnek a esta pieza, en *KUNSTHISTORISCHES MUSEUM*, S/F, p. 171.

[142] Véase VENTURELLI, 1998A, pp. 195-207. Asimismo remitimos al comentario correspondiente del catálogo razonado.

[143] Véase HAYWARD, 1976, p. 157, dato mencionado por Venturelli que ya habíamos incorporado a este trabajo.

[144] Véase ALCOUFFE, 1979, pp. 120 y ss.

[145] Véase, sobre este artífice, el artículo de WEINHOLZ, 1967, pp. 131-138.

[146] ALCOUFFE, 1979, p. 121.

[147] Véase el comentario a la pieza n.º 94.

[148] KRIS, 1929, il. 119.

[149] KRIS, 1929, I, n.os 220-227, p. 5, lám. 54.

[150] VENTURELLI, 1998A, pp. 195-207.

[151] CRUZ VALDOVINOS, 1997, n.º 130, p. 377.

[152] Consiste en una copa de jade abarquillada, con diez gallones, sostenida por un pie de plata compuesto por tres patas de perro en consola, con follajes, una venera en el centro de la base, y guirnaldas en la parte superior. Asienta sobre pie triangular ondeado, con las esquinas matadas, adornado por moldura de hojas de laurel. A cada uno de los lados, dos mascarones empenachados, con cintas y hojas colgantes (OA. 6618, Dpt. 1828).

[153] Agradecemos, para la realización de este capítulo, las notas proporcionadas en 1998 por M. Bimbenet-Privat, en su momento inéditas, que incluyen algunos ex-

tremos de la vida de los plateros mencionados no recogidos en otras fuentes, como Guiffrey y Nocq.

154 VERLET, 1963, p. 145.

155 Apuntes de Bimbenet-Privat, Z1B [sic], 652.

156 ALCOUFFE, 1973, p. 45.

157 CRUZ VALDOVINOS, 1997, n.º 129, p. 374.

158 ANGULO, 1989, p. 241.

159 Consiste en una copa de jade abarquillada, con diez gallones, sostenida por un pie de plata compuesto por tres patas de perro en consola, con follajes, una venera en el centro de la base, y guirnaldas en la parte superior. Asienta sobre pie triangular ondeado, con las esquinas matadas, adornado por moldura de hojas de laurel. A cada uno de los lados, dos mascarones empenachados, con cintas y hojas colgantes (n.º inv. OA. 6618).

160 CRUZ VALDOVINOS, 1997, n.º 126, pp. 365-366.

161 Véase el repertorio iconográfico de este artista en SPIKE, 1985, especialmente las ils. 423, 424, 425, 427, 429, 430, 432, 433.

162 Manifestado en una comunicación personal.

163 ALCOUFFE, 1988, pp. 47-56.

164 NOCQ, 1926-1931.

165 Ver comentario correspondiente al n.º 62, 2 de Angulo.

166 Veáse, en general, el artículo de ALCOUFFE, 1988. En este artículo aparece la copa que se analiza, junto con los otros vasos mencionados del Prado.

167 Véase el mismo artículo, donde se compara la pieza presente con otra semejante del Louvre y demás vasos relacionados.

168 ALCOUFFE, 1988, pp. 48-49, il. 6. El autor analiza pormenorizadamente la estructura de este vaso, así como sus características técnicas y decorativas en relación con el resto de la serie, comparándolo también con el vaso del Prado, ejemplar completo, ya que el parisino carece del pie original.

169 Véase GUILMARD, 1880, lám. 20, publicada por ALCOUFFE, 1988, p. 53, il. 19.

170 Véase el comentario al n.º cat. 62.

171 Angulo también advierte la semenjanza y así lo anota en su catálogo, a la vista de la obra de Barbet (ANGULO, 1989, p. 69).

172 GUÉRINET, S/F, láms. 8-9.

173 Ver el comentario, arriba citado, de Bertrand Jestaz en *L'ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU*, 1972-1973, n.º cat. 621, pp. 441-442.

174 Véase *MUSEO POLDI PEZZOLI*, S/F, n.º 299, n.º cat. 270, p. 307.

175 Véanse, entre otros ejemplos, las guarniciones de los vasos n.ºs 1641, 1650, 1665, 6846 y el reverso del camafeo XII 14, de la colección de Artes Decorativas del Kunsthistorisches Museum de Viena.

176 Véase Distelberger, en *PRAG UM 1600*, 1988, n.º cat. 343, p. 472.

177 MASSINELLI y TUENA, 1992, pp. 114-115.

178 MASSINELLI y TUENA, 1992, p. 116.

179 DISTELBERGER, 1988, p. 206.

180 Véanse, entre otros ejemplos, las guarniciones de los vasos n.ºs 1641, 1650, 1665, 6846 y el reverso del camafeo XII 14, de la colección de Artes Decorativas del Kunsthistorisches Museum de Viena.

181 A similares diseños corresponden las guarniciones esmaltadas de blanco de los vasos n.ºs 1347, 1650 y 6846 de la colección de Artes Decorativas del Kunsthistorisches Museum, todo ello obra de Jan Vermeyen.

182 MASSINELLI y TUENA, 1992, pp. 114-115.

183 MASSINELLI y TUENA, 1992, p. 116.

184 Véase Distelberger, en *PRAG UM 1600*, 1988, n.º cat. 343, p. 472.

185 LEITHE JASPER y DISTELBERGER, 1984, p. 110.

186 Cfr. fotografía catálogo ANGULO, 1989, p. 120, con el n.º 20, n.º cat. 21, en OMODEO, 1975, p. 21.

187 Compárese con el diseño, más complejo, de una cantimplora atribuida a Hans Pflaum, de Ulm (hacia 1565-1570), conservada en el Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, donde las lacerías tipo Sylvius cubren, como una red, toda la superficie del vaso (JORDAN y CONSTANTINI-LACHAT, 1993, p. 313).

188 JORDAN y CONSTANTINI-LACHAT, 1993, p. 544.

189 OMODEO, 1975, n.º cat. 100, pp. 57-58, il. 115.

190 OMODEO, 1975, n.º cat. 107, p. 62, ils. 125-127.

191 CRUZ VALDOVINOS, 1997, n.º cat. 110, pp. 326-327.

192 Véase *ORNEMANISTES*, 1987, n.º cat. 72, p. 56.

193 OMODEO, 1975, n.º cat. 45, p. 30, il. 36.

194 Ejemplos, además de los citados, en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de Madrid: 71/1.8163-65; 26718-33, etc.

195 OMODEO, 1975, n.º cat. 57, p. 46.

196 Ver *ORNEMANISTES*, 1987, n.º cat. 78, pp. 60-61.

197 Ver GRUBER, 1993, p. 270.

198 GRUBER, 1993, pp. 49-51.

199 Distelberger en *KUNSTHISTORISCHES MUSEUM*, S/F, pp. 208-209.

200 Ilustración en VERLET, 1963, p. 141.

201 OMODEO, 1975, il. 102, n.º cat. 86.

202 Véase nota en el catálogo razonado, acerca del comentario de Barbro Hovstadius en el catálogo *SWEDEN*, 1988-1989, «The Royal Regalia», n.º cat. 13, p. 90.

203 GUILMARD, 1880, lám. 20; ALCOUFFE, 1988, p. 53, il. 19.

204 OMODEO, 1975, ils. 117-118, n.º cat. 101, p. 58; il. 114, n.º cat. 98, p. 56.

205 N.º cat. 658, inv. Rosemborg, 5.230.

206 Véase GUÉRINET, S/F, láms. 76-78; *ORNEMANISTE*, 1987, n.º cat. 122, pp. 85-86.

207 Véanse los dibujos de la colección Edmond de Rotschild, expuestos en el Museo del Louvre en 1987, cuyos números de catálogo fueron del 114 al 119 (catálogo *ORNEMANISTES*, 1987, p. 83). Estos marcos son parecidos a otra viñeta para una obra publicada en 1679, lo que coincide con la cronología de los demás modelos y su expansión.

208 Biblioteca Nacional de Madrid, ER 1242-1260.

209 Idem, n.º cat. 123, p. 86

210 OMODEO, 1975, n.º cat. 109, ils. 128-131.

211 En la portada de su libro *Liure de Feuilles d'Orfeurerie et de taille d'epargne...* editado en 1673, aparecen dos personajes tenantes realizados con la propia hojarasca. Consideramos algunas de las láminas de este libro como posibles fuentes de inspiración de algunas hojarascas en las colecciones de Luis XIV y el Delfín (OMODEO, 1975, n.º cat. 110, ils. 132-133).

212 OMODEO, 1975, n.º cat. 112, ils. 136-137.

213 En la Biblioteca Nacional de Madrid existe una buena representación de grabados de este autor en el Gabinete de Estampas; además de las series mencionadas, hay otra de vasos y jarrones.

214 Por ejemplo, Biblioteca Nacional, Gabinete de estampas, n.º 26363.

215 OMODEO, 1975, n.º cat. 124, p. 87.

216 Véase p. 133 del catálogo razonado.

217 FRÉGNAC, 1965, p. 48.

218 En la nota correspondiente del n.º 88 se citan las siguientes referencias: GUÉRINET, S/F, láms. 76-78; *Ornemanistes*, 1987, n.º cat. 122, pp. 85-86.

219 FRÉGNAC, 1965, pp. 64-65, ils. 1-3.

220 OMODEO, 1975, n.º cat. 76, p. 44, il. 79.

221 Ver GRUBER, 1993, p. 239.

222 GRUBER, 1993, p. 264. Obsérvese el pico de la jarra, agallonado, con dardos separando los gallones, al igual que el diseño del cristal en los tres vasos.

223 Ver *ORNEMANISTES*, 1987, n.º cat. 152, p. 105.

224 N.ºs 31849 y 33881 del Gabinete Nacional de la Estampa, en Roma (OMODEO, 1975, n.º cat. 31-32, p. 25, il. 31).

225 Ver *ORNEMANISTES*, 1987, n.º cat. 126, p. 88.

226 Ver el comentario, arriba citado, de B. Jestaz en *L'ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU*, 1972-1973, n.º cat. 621, pp. 441-442.

227 Véase el planteamiento, que parcialmente suscribimos, de VENTURELLI, 1998A, pp. 195-207.

228 Véanse, además de las referencias a Mercurio, algunos ejemplos de la difusión del asunto simbólico-político de los doce césares en VENTURELLI, 1998B, pp. 62-63.

229 Véanse los comentarios correspondientes en el catálogo razonado.

230 Se trata del *Catálogo de los estuches de las alhajas del Delfín*, obra comenzada en 1990, cuando teníamos a nuestro cargo la colección de los estuches en el Museo Nacional de Artes Decorativas, y finalizada en 1994, que permanece inédita. No obstante, se han entresacado de la misma aquellos datos que se consideran necesarios para la datación de los vasos del Tesoro, y que figuran en los comentarios correspondientes del catálogo razonado.

231 Véase ARBETETA, 1991.

CATÁLOGO RAZONADO

Normas de Catalogación

I. El orden está determinado por los números de asiento del inventario de 1746, el primero de números correlativos entre los realizados en España. De esta forma se podrán apreciar mejor las carencias en el conjunto de las alhajas, pues, en unos casos, sobrevive el estuche sin el vaso que contuvo, y en otros, el vaso existe pero no el estuche.

II. Tras el número de orden aparece en mayúsculas un título facticio que corresponde a las características principales que tuvo el vaso en origen. Este es muy breve y suele estar relacionado con las descripciones más completas.

III. A continuación, se especifica lugar o área geográfica de fabricación del vaso, autoría, taller o escuela, si se conocen y fecha o período asignado, que se justificará en el comentario. Si la guarnición estuviera realizada por mano diferente, se consigna a continuación.

IV. Continúa la mención a los materiales pétreos, metales y esmaltes si los hubiera, citados en orden según el porcentaje empleado en su elaboración. No ha sido posible ensayar el metal de los vasos no marcados, por lo que nos remitimos a la consideración tradicional de los mismos, y al resultado de un examen visual. No se mencionan las técnicas de fabricación por estar descritas en el texto del comentario, así como el resto del proceso técnico.

V. La descripción de las piedras que componen los vasos, se ha realizado intentando aplicar su denominación científicamente correcta, salvo en los casos en que se haya consagrado el uso del nombre común.
Así, se significa que el «heliotropo» o «sanguina» no es, en sentido estricto, un jaspe, aunque haya sido denominado «jaspe sanguino», pero la variedad del ágata que se conoce como «sardónice», se recoge bajo este nombre, así como el del cuarzo hialino, llamado generalmente «cristal de roca». El llamado «prasma o plasma de esmeralda» corresponde, entre los vasos estudiados, a un mineral concreto, cuya fórmula se indica.

VI. Se mencionan, si las hubiera, marcas y etiquetas, así como cualquier otra señal.

VII. El estuche, si existe, es mencionado con sus siglas, que remiten a su catálogo, fuera del ámbito de este estudio. Los números de orden señalados por las siglas MNAD corresponden al Inventario del Museo Nacional de Artes Decorativas, de Madrid, excepto aquellos existentes en otros museos.

VIII. Algunos vasos conservan etiquetas con sus valoraciones, que se describirán e interpretarán en cada momento.

IX. Para la identificación de los vasos, se recoge, tras el número de orden inicial, el número del inventario del Museo del Prado, que coincide con el del catálogo de Angulo, por ser la referencia de consulta más próxima y rápida, remitiéndose a la edición de 1989.

X. Le siguen, si se conocen, los números correspondientes a los inventarios de procedencia, cuando éstos son anteriores a la relación del gabinete del Delfín en Versalles.

XI. Continúa, si procede, el número correspondiente al inventario realizado en 1689 para el gran Delfín, con el comienzo del texto que hace referencia a cada vaso, y las indicaciones, en su caso, sobre el estuche, en francés, así como las medidas en pulgadas y líneas que proporciona.

XII. Tras éste se relacionan las descripciones de 1746 y 1776, junto con las medidas que complementan las especificadas en centímetros por Angulo, descritas en dedos y tercias en 1746 y en pulgadas y líneas en las observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales en 1839. Las medidas del inventario de 1689 y las observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, realizadas en 1839, se expresan en pulgadas francesas y líneas, que equivalen a 2,7 cm y 0,22 cm respectivamente. En cuanto al inventario de 1734, se menciona excepcionalmente, pues la mayoría de sus asientos coinciden con el número de inventario de 1689.

XIII. En caso de que el vaso hubiera desaparecido en 1813, ya que no existen referencias fotográficas, se transcribirán íntegros los textos antiguos que lo describen, lo que permite al lector comprobar que corresponden al mismo vaso.

XIV. Cuando se trata de un vaso incluido en el catálogo de Angulo, se recogen las líneas iniciales de la descripción, con el fin de no sobrecargar innecesariamente el texto. Lo mismo sucede con cualquier otro texto publicado, al que se remite, para su confrontación, mediante notas a pie de página, tras una breve indicación de su contenido.

XV. Si el vaso hubiera sido robado en 1918, no se citará, por las razones arriba indicadas, el catálogo de Angulo.

XVI. En la bibliografía específica que cierra cada comentario, se recogen las referencias concretas a la pieza. No están incluidos artículos de difusión periodística en los que se emplean fotografías ya citadas y los folletos propagandísticos.

XVII. Se incluyen en dicha bibliografía las citas imprescindibles de las reproducciones fotográficas de los vasos y sus estuches que presentan un interés histórico, así como las contenidas en las publicaciones que tratan de éstos.

XVIII. La bibliografía empleada en la redacción de cada comentario se cita en el texto o en notas, abreviada con el apellido del autor o autores y año de publicación, lo que hace referencia a la bibliografía general. Cuando el mismo autor tuviera más de una obra publicada en el mismo año, emplea una letra del abecedario tras el año (comenzando por la A). Como excepción a lo anterior, si se estima necesario para una mayor comprensión, se recoge el título completo.

XIX. No se citan en la bibliografía específica las páginas correspondientes a las descripciones de cada pieza en los inventarios antiguos publicados en la edición del catálogo de Angulo de 1989, por no constituir parte del texto de la edición original.

XX. En cuanto a la grafía de los nombres, se utilizan indistintamente los nombres propios italianos en versión original y sus equivalentes castellanos, especialmente para aquellos que trabajaron en Madrid (Jacopo da Trezzo, Jacometrezo; Gasparo o Gaspar; Girolamo o Jerónimo).

XXI. Los estuches son inéditos en su mayoría, existiendo una sola publicación anterior al presente estudio que trata de ellos como conjunto[1].

XXII. Los vasos del Tesoro han salido en muy pocas ocasiones del Museo del Prado, con excepción de los préstamos recientes de algunas piezas concretas, que se consignan en su momento.

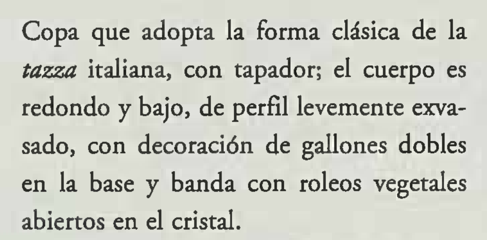
1 *Copa redonda de cristal con figura de Baco*



Milán, GASPARO MISERONI o el taller familiar, mediados del siglo XVI.
Oro esmaltado, cristal de roca.
Estuche n.° MNAD: 390.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00084; cat. Angulo: n.° 84, *COPA «Alto cm. 12»*; Inv. 1524-1574.—Inventaire du buffet d'or et d'argent doré de Monseigneur Illustrisyme cardinal de Lorraine (Charles, cardinal de Lorraine) (?)[2]: *«Une autre couppe de cristal garnye de son couvercle aussy de cristal, gravée de frizes et autres feuillages a l'enticque, le pied garny d'or sur lequel ya six tables de rubiz et sur la couvercle y a ung Baccus d'or»*[3]; inv.: 1644. Inventario del duque de Guisa, Carlos de Lorena (?)[4]: *«Item, une coupe avec son couvercle de cristal gravé, façon de feuillages, au pied de la quelle est un cercle d'or esmaillé, enrichy de six rubis, et au dessus du couvercle y a une figure couchée sur une vigne d'or, où sont plusieurs petit rubis, prisé 400 liv.»;* inv. 1689: Inventario del Gabinete de Monseñor en Versalles, n.° 43C: *«Une Tasse ronde couverte en forme de Coupe Godronée au dessous du corps & gravée autour de rinceaux & autres ornements, sur un pied rond à godrons garni d'un cercle d'or emaillé de noir. Le couvercle à godrons tournans avec un cercle d'or emaillé de rouge tout au tour & au haut est un petit Baccus d'or mangeant des raisins assis sur un grouppe de raissins enrichie de six rubis, haute de cinq pouces & demi, compris la figure & de diametre autant.»*; inv. 1746: inventario de Felipe V de España: n.° 1 *COPA ASTRIADA «...nuebe dedos de alto»;* inv.1776: Inventario del Gabinete de Historia Natural, n.° 121, *TAZA CON SU TAPA;* 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, «...*El diametro es de 5 ps. y 7 lineas.»*

Bibliografía: GUIFFREY, 1896, pp. 226-227, n.° 51; ANGULO, [1994] 1989, pp. 144-145; ALCOUFFE, 1974C, pp. 271-272; ARBETETA, 1991, p. 78; ARBETETA, 2000A, n.° cat. 86, pp. 395-396.



Copa que adopta la forma clásica de la *tazza* italiana, con tapador; el cuerpo es redondo y bajo, de perfil levemente exvasado, con decoración de gallones dobles en la base y banda con roleos vegetales abiertos en el cristal.

La tapa o sobrecopa, de perfil similar, es algo más pequeña, y encaja mediante guarnición doble de esmalte excavado en rojo de trasflor en la banda superior, y negro y blanco en la inferior. Se adorna con dos órdenes de gallones radiales, el superior, más corto, en movimiento helicoidal; los inferiores rectos.

Se une al pie mediante una doble guarnición de veros en oro. El pie se compone de nudo abocelado y vástago con gallones, que se expande formando una base redonda.

En los inventarios se menciona la guarnición del pie, de oro esmaltado con diseño similar al borde superior de la copa. Ésta fue arrancada de la pieza en 1918 y puede apreciarse en fotografías antiguas, como la realizada por Laurent.

El remate, que posiblemente establecía las proporciones entre el eje axial y el diámetro de esta pieza, desapareció a causa del saqueo de 1813. Era de oro y representaba a Baco sentado sobre unos racimos. El inventario de Versalles la describe minuciosamente como un pequeño Baco de oro comiendo uvas y sentado sobre un grupo de racimos.

Ya en España, el inventario de 1776 precisa que la figurilla del remate representa a Baco, detalle no mencionado en el inventario de 1746. A esta descripción se remite el texto de Angulo sobre el vaso.

Tales mermas explican la diferencia entre las dimensiones originales (aproximadamente 16,5 cm) y las actuales (12 cm) en relación con el hueco del estuche (18 cm alto).

En el inventario de Versalles se hace referencia a los gallones helicoidales que decoran la tapa como «godrons tournans», objeto de un estudio de D. Alcouffe sobre ciertas piezas europeas que repiten el mismo motivo pero con diferente labrado que la presente[5]. Fue adquirida por el Delfín antes de 1689 por treinta pistolas.

Su forma recuerda obras realizadas en metal hacia 1500, así como modelos vítreos venecianos, especialmente del último gótico, pero su decoración es renacentista, típica de los talleres de glíptica de Milán y no puede ser posterior a 1530-1540 por sus fuentes de inspiración. La cerámica de Saint-Porchaire, cuya producción se sitúa en el entorno de la corte de Enrique II y suele reproducir piezas de metal, tiene ejemplos con similares proporciones, como la *tazza* con tapador conservada en el Museo Nacional del Renacimiento, en el castillo de Ecouen, datable, al igual que la mayoría de la producción, a mediados del siglo XVI[6].

La cenefa de roleos y tallos vegetales está realizada con soltura y elegancia, derivada de modelos clásicos, popularizados a través de los grabados de Enea Vico[7]; la talla del vaso es delicada y precisa, lo que se completa con la selección del material, cuarzo

hialino muy limpio, con alguna inclusión pequeña. Todo ello indica que nos hallamos ante un objeto de alta calidad, con diseño muy depurado, al igual que el resto de los paralelos que citamos a continuación, lo que nos permite adscribir la copa a un taller específico, el de los Miseroni.

Podría ser un modelo algo más evolucionado, pero con las mismas espiguillas de granos en el diseño de los motivos vegetales, una copa con tapa calada, decorada con las iniciales de Enrique II, que perteneció a Catalina de Médicis y que se ha venido denominando impropiamente *Copa de Diana de Poitiers*. Se conserva en el Museo degli Argenti (Gemas, n.° 540)[8], tiene un alto pie de balaustre y resulta más esbelta que la *tazza* madrileña, aunque, carece de tapa, ocupando su lugar una de oro calado y esmaltado con las cifras reales.

Distelberger[9] la considera dentro del estilo de Gasparo Miseroni, y la asocia a otra pieza del mismo museo aún más parecida al vaso del Prado, que consiste en un tazón o taza baja con diseño de gallones en la parte inferior y ancha faja con roleos abiertos en la parte superior. Los roleos repiten prácticamente el mismo esquema que la pieza del Prado, aunque más recargados, y los gallones se ordenan en un movimiento giratorio (Gemas, 622). Como novedad, la pieza ostenta dos mascarones enfrentados.

Pertenece a la misma familia estilística una taza baja, tallada en jaspe verde, que se encuentra en la Schatzkammer der Residenz, en Munich (cat. 1970, n.° 504)[10], donde se combinan también los gallones inferiores helicoidales y la faja de roleos alterna con zonas lisas.

Las proporciones de todos estos objetos son muy parecidas entre sí, inclusive la mencionada copa florentina (MDA, Gemas, n.° 540), aunque, en este caso, prima su altura sobre el diámetro.

Por su parte el pie de la copa del Prado es similar al de otra, conservada en el castillo de Rájec, que Distelberger atribuye al taller de Gasparo[11], con guarnición de veros al pie.





Se repite en esta pieza el diseño vegetal de la franja del cuerpo, incluidos los filamentos o espigas de perlas o granos. Aquí la decoración es más rica, incorporando términos, guirnaldas y cintas; la copa se torna más profunda, de perfil acampanado y con las paredes más finas, pero se mantiene el detalle arcaizante del nudo y pie goticistas.

Otra variante, ésta realizada en ágata, procede de la antigua colección del cardenal Mazarino (inv. de 1661, n.° 342), fue adquirida por Luis XIV (inv. de 1673, n.° 31) y se halla en la actualidad en el Louvre, OA. 22[12]. Con aspecto de cáliz, repite el esquema de la franja floreada y los agallones en la base de la copa. Tiene un pie de nudo, liso y tapa agallonada que pudiera ser independiente.

Procede de la misma colección otra copa, más baja, en la que se entremezclan las diversas características de este grupo: el cuerpo es mayor, acampanado, con gallones en el tercio inferior y labra de fina greca con guirnaldas y roleos que ocupan las

paredes. Pie muy bajo, con nudo y asiento redondo (Mazarino, inv. de 1661, n.° 517; Corona, inv. de 1673, 148; Louvre OA. 2027 MV. 891[13]).

Por último, también proveniente de la almoneda de Mazarino (inv. 1661 n.° 494, inv. de 1673, n.° 193) existe una versión simplificada[14] en el Museo del Louvre, la n.° MR. 325; con perfil muy similar al vaso de Madrid, carece de decoración, salvo un rosetón de gallones que ocupa la base del cuerpo. Una moldura lisa divide ópticamente las paredes laterales. Nudo y pie son asimismo similares, pero lisos.

En cuanto a las guarniciones, como vemos, se encuentran en otras piezas las que forman crestería de veros, mientras que las que consisten en oro esmaltado a reserva, están compuestas de un tallo y pequeñas hojas, que en los ejemplares más tempranos forma un zigzag y en los más tardíos se trenza en diseños de influencia manierista, como en la taza n.° RBK 17197 del Rijksmuseum de Amsterdam[15], o se ondula en roleos, como el vaso PL. N. 2053 del Kunsthistorisches Museum[16].

Alcouffe[17] estudia una serie de vasos, distribuidos en diferentes museos, incluyendo el Prado, que proceden de las grandes colecciones francesas del siglo XVI y XVII. Entre ellos cita una copa que perteneció al cardenal de Lorena, con la descripción que más arriba se recoge y que, básicamente, comprende una tapa de cristal, decoración de frisos y follajes «a la antigua», pie esmaltado, con seis rubís y una figurilla de Baco en oro por remate. La pieza pasó a la colección del sobrino del cardenal, el duque Carlos de Guisa, en cuyo inventario Alcouffe identificó la descripción.

Pero el autor cree que es la que poseía Luis XIV ya en 1673, con altura de seis pulgadas y media, a la que le faltaban dos rubíes de un número indefinido y cuya tapa estaba rota.

Sin embargo, hemos identificado en el inventario del Delfín de 1689 el asiento n.° 43 C que se corresponde con la descripción de los inventarios del cardenal y su sobrino.

Que la copa descrita en el inventario de Versalles pudiera ser la misma que poseyó el cardenal de Lorena, parece confirmado por la semejanza en la descripción y el detalle de los seis rubíes en el remate, hoy desaparecidos, pero descritos en los inventarios españoles[18]. No obstante, en la descripción del vaso en el inventario de Carlos de Lorena parece que existen rubíes tanto en el pie como en el remate, y en el de 1574 se habla sólo de seis rubíes talla tabla en el pie.

El asiento español del inventario de 1776 parece indicar lo mismo pues, aparte de los seis rubíes del remate, cita:

[...] *en el pie otras dos guarniciones de oro, la una del asiento, esmaltada de negro con cuios rubis vale 2.494.*

Evidentemente, en la guarnición que se aprecia en la fotografía de Laurent no cabe la posibilidad de que hubieran existido rubís, pero el pie muestra acanaladuras que pudieran haber servido para la segunda guarnición que se cita en el inventario, salvo que se refiera a la de la base de la copa, lo que parece improbable.

La causa de la confusión puede deberse a la existencia de otra copa, sin duda muy similar en aspecto y medidas, aunque una pulgada más alta en origen, perteneciente a la colección real, que se conserva en el Louvre y carece de tapa.

Además, sus medidas son diferentes a la que poseía el Delfín, reflejadas en el inventario de Versalles. Éstas coinciden con el diámetro de la pieza, igual a su altura, que proporciona la Junta Gubernativa en 1839.

En cuanto a la copa parisina, el inventario de Luis XIV en 1673, la describe así[19]:

Une couppe ronde, gravée sur le corps de fueüillages, fort délicate, avec son couvercle gravé de mesme, au dessus duquel est un petit Bacchus doré couché sur des raisins, haulte de 6 pouces 1/2, *d'or esmaillé, garnie de rubis. Nota.—Que le couvercle est rompu et qu'il manque deux rubis.*

En 1713 ya faltaba la tapa, y en 1791 se menciona como copa sola:

Coupe ronde, de cristal de roche, avec son pied à balaustre pris sur pièce, ornée de gravures, qui offrent des mascarons, des rinceaux et des girlandes. Diamètre cinq pouces et demi, auteur trois pouces et demi, estimée trois mille livres.

Se trata de la copa MV. 889, que puede perfectamente formar serie con las familias estilísticas que se expusieron más arriba. En esta última descripción se cita, por vez primera, la presencia de mascarones, lo que la separa de las descripciones correspondientes a la copa de Madrid.

Su nudo y perfil son similares a ésta, pero la banda de roleos vegetales es más estrecha y está situada a mitad de las paredes de la copa, con guirnaldas que cuelgan de los mascarones, formando un motivo en estrella.

Por tanto, y con reservas, pensamos que la copa del cardenal de Lorena podría ser la del Prado y no la del Louvre arriba citada, salvo en el caso de que ambas fueran muy similares, con idénticas guarniciones, pedrería y remate, pero con diferentes esquemas decorativos, en cuyo caso, las descripciones de los inventarios más antiguos podrían corresponderles por igual, pues tampoco se cita en los inventarios que la copa parisina tuviera rubíes al pie, y se hace difícil creer en la existencia de una tercera copa con semejantes características.

Otro vaso con un Baco por remate lo encontramos en el n.° 35 de este catálogo, lo que viene a confirmar que es frecuente el empleo de este motivo simbólico en las ricas vajillas de piedras duras, cuyo uso principal era la exposición en lujosos bufetes durante las celebraciones que incluían consumo de alimentos y bebidas, haciendo referencia, en este caso, al alegre influjo del vino, amparado por Baco.

2 *Vaso agallonado de sanguina con turquesas y un gran ramo esmaltado en el remate*

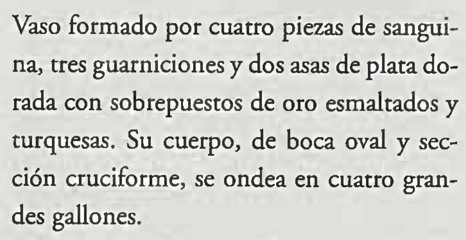


Milán, taller de los MISERONI, principios del siglo XVII.
Sanguina, turquesas, plata dorada y esmaltada.
Estuche n.° MNAD: 455.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00028; cat. Angulo, 1944, ed. 1989: n.° 28, COPA DE JASPE VERDE GALLONADA CON TURQUESAS, «Alto cm. 20,5.; inv. 1689: n.° 13A, GRAND VASE DE HELIOTROPE COUVERT EN FORME OVALE à QUATRE GODRONS PORTÉ SUR SON PIED à BALAUSTRE, «...haut de dix pouces, compris le pot & le bouquet, long de cinq pouces & large d'environ quatre pouces»; inv. 1734: n.° 13; inv. 1746: n.° 2, *COPA ACANALADA, «...incluso el remate tiene trece dedos, y medio de alto...»;* inv. 1776: n.° 75, *VASO HECHURA DE JARRO ARMINELLADO;* 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«El diametro mayor es de 4 p.s y 6 lin.».*

Bibliografía: CIERVO, 1923, XXV, pp. 151, 160; ANGULO, [1944] 1989, pp. 54-55; VERLET, 1963, p. 152; ARBETETA, 1991, p 78.

Vaso formado por cuatro piezas de sanguina, tres guarniciones y dos asas de plata dorada con sobrepuestos de oro esmaltados y turquesas. Su cuerpo, de boca oval y sección cruciforme, se ondea en cuatro grandes gallones.



La parte inferior se decora con gallones cóncavos finamente labrados, motivo que también aparece en la tapa, con perfil en segmento de círculo y un botón por remate. El vástago es corto, torneado con varias molduras, y se asienta sobre un pie plano, también oval.

Las guarniciones tienen sobrepuestos en forma de ces contrapuestas, flores y hojas, esmaltadas de negro y blanco con gotas aturquesadas, de trasflor. Las asas, en forma de ce, figuran aves estilizadas con un cabujón de turquesa en la pechuga. Están colocadas en el medio de la parte más ancha.

Las piezas —pie, vaso y tapa— son de sanguina (no de jaspe, como afirma el informe gemológico de 1989), fácilmente reconocible por sus manchas rojas.

El vaso está muy finamente tallado hasta el punto de conseguir calidades translúcidas en la piedra. Ha perdido el alto remate de la tapa, cuyas formas se aprecian en el estuche. El inventario de Versalles lo describe perfectamente:

«au haut dudit couvercle il y a une maniere de petit pot à bouquets de jaspe à godrons tournans, d'ou il sort un bouquet d'email...»

Las medidas que se proporcionan son cinco pulgadas francesas de alto y cuatro de ancho. El remate de cobre dorado, que según se advierte en el inventario de 1776, se perdió en París, hacia 1815, no corresponde al descrito en Versalles, esmaltado. Lo que en 1746 se cita como remate parece referirse a tapa y remate propiamente dichos.

Otro vaso del Tesoro (n.° 46, 21 de Angulo), realizado también con sanguina, tiene seis grandes gallones en cuerpo y tapa, pero es más bajo y está estrechamente emparentado con otro vaso de boca cruciforme, que se encuentra en el Louvre[20], con pie sencillo y tapa también con ocho gallones. Éste, realizado en jaspe heliotropo, es considerado por Distelberger obra del taller milanés de los Miseroni.

Relacionamos su forma con la de una copa alta, con tapador, realizada en cristal de roca, en el Kunsthistorisches Museum de Viena[21], PL. N. 2298, que Distelberger atribuye también al taller de los Miseroni.

En cuanto a la montura, su diseño es relativamente frecuente[22]; en el conjunto del Prado hallamos cierto parentesco en el doble juego de jarro y bandejas n.° 11 (Angulo, n.os 24, 25, 26, 27), a cuyo comentario remitimos, y que también atribuimos al taller de Miseroni.



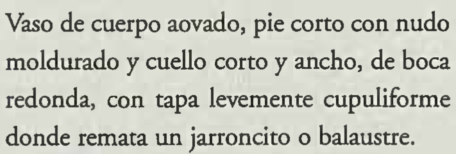
3 *Vaso de asa trebolada decorado con escenas del Génesis y el Éxodo*

Milán, Taller de FRANCISCO TORTORINO (?), h. 1550 (?) (vaso).
París, hacia 1630 (guarnición del pie y asa).
París, finales del siglo XVII (guarnición del labio).
Cristal de roca, oro esmaltado, rubíes.
Estuche n.° MNAD: 402.



Inventarios: Inv. Prado: n.° 00082; cat. Angulo: n.° 82, *VASO DE MOISES, «Alto, cm. 22»*; inv. 1689: n.° 47C, *«Un Vase en forme de Buire à trois anses, dont le corps est gravé, sçavoir dans le bas de rinceaux, au milieu du corps l'histoire de Moise, & au haut de six Renommées, sur son pied bas garni d'un cercle d'or emaillé de bleu & blanc & enrichi d'un cercle de rubis autour dudit pied; avec son couvercle garni de mesme que le pied sur lequel est un petit bouton de Cristal qui termine ledit Vase haut de huit pouces & demi»*; inv. 1746: n.° 3, *JARRA CON SU PIE, TAPA, REMATE Y TRES ASSAS... «trece dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 118, *GENERO DE JARRO*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales: no se citan medidas.

Bibliografía: CIERVO, 1923, XXXVII, pp. 153, 169; ANGULO, [1944] 1989, pp. 138-139; ARBETETA, 1991, p. 78; CASTELLUCCIO, 2000, p. 70, il. 14.



Vaso de cuerpo aovado, pie corto con nudo moldurado y cuello corto y ancho, de boca redonda, con tapa levemente cupuliforme donde remata un jarroncito o balaustre.

La decoración se distribuye según el esquema de faja central en la panza del cuerpo, delimitado por molduras. En ésta se desarrollan diversas escenas de la vida de Noé y Moisés, distribuidas de la siguiente forma: el paso del Mar Rojo (Éxodo, 14.22), y Moisés haciendo brotar agua de la peña de Horeb (Éxodo, 17.6), grabadas en la parte superior. En la inferior, el arca sobre el monte Ararat (Génesis, 8.4) y Noé entre las vides (Génesis, 9.20).

Arriba, seis ángeles o figuras de la Fama que flotan en el espacio, tocando las trompetas, y en la tapa, representación de los cuatro vientos. En el pie, ondas de agua con aves.

Tiene dos guarniciones superpuestas en tapa y labio; la primera de tres hileras de hojas esmaltadas de blanco y negro y color de oro, la segunda, en faja, de esmalte pintado con diminutas escenas insertas en rótulos, que representan el Arca de Noé, el paso del Mar Rojo, la recogida del Maná (Éxodo, 16.17), la Zarza Ardiente (Éxodo, 3.2), la adoración del Becerro de Oro (Éxodo, 32.4, 5, 6) y la Serpiente de Bronce (Números, 21.9). Tangentes a los costados, dos guarniciones troncocónicas en oro, esmaltadas de hojas blancas y azules, sujetan las asas al cuerpo del vaso.

En el pie, existe una guarnición de hojas picudas, caladas y esmaltadas de blanco y celeste opacos, enriquecida con rubíes, al estilo de las del n.° 132 y similares (3 de Angulo), realizados en el estilo llamado *cosses de pois* (vainas de guisantes), derivación manierista de moda en el París del primer tercio del siglo XVII.

Falta un rubí de los sesenta citados y quizás una guarnición para el jarroncito de cristal del remate, pues se anotan cinco, que corresponden: una a la base del pie y dos a la juntura de las asas, quedando la duda de si la parte esmaltada y el anillo superior se cuentan como una o dos.

En el inventario de Versalles no se cita la guarnición con miniaturas del Génesis y el Éxodo, luego ésta es posterior a 1689, lo que parece acorde con el estilo del esmalte pintado, ya muy tardío, y en la línea de la decoración de tabaqueras, puños de bastón y otros dijes de moda en la siguiente centuria. Como puede comprobarse, la descripción del inventario de 1689 es harto prolija. Su valor se estimó en treinta pistolas, y ascendió a ochenta en la columna de incrementos, quizás a causa de los añadidos.

Encontramos esmaltes en miniatura, similares en su concepción a los de la guarnición del vaso, en los cartuchos que decoran el pie de una taza del Louvre, MR. 126, con la tapa revestida por una importante guarnición de oro esmaltado de vivos colores con representación naturalista de flores que enmarcan medallones, junto con algunos detalles de hojarasca, labor fechable en torno a 1690.

Las asas treboladas, similares a las del n.° 101 (100 de Angulo), aparecen con frecuencia en la cerámica de Saint-Porchaire, inspirada en diseños de la platería contemporánea. Las vemos en un ejemplar del Museo de Cleveland, realizado entre 1550 y 1559, también con pitorro en la panza, y otro con similar estructura, realizado antes de 1565 que se conserva en el Museo del Petit Palais de París, al que se añaden el n.° OA. 1307 del Louvre y otro procedente de una colección particular, todos ellos con pitorro[23], el último de volúmenes más parecidos a los del vaso que se estudia y el n.° 101.

También aparecen en el vaso del Louvre MR. 299, procedente de la colección real,





con guarnición en el cuello de hojas picudas, y en la piquera[24]. La guarnición de su pie es parecida a la del presente vaso.



Sin las asas postizas se aprecia mejor el perfil del vaso, tipo «urna antigua», semejante al de un vaso del Louvre[25], aunque gallonado y tallado en jade, no en cristal, que procede de la colección del cardenal Mazarino, con el n.° 343 del inventario realizado en 1661[26], y n.° 32 del inventario de la Corona de 1673 (MR. 191). Una pequeña vasija en lapislázuli, del mismo museo, también adopta forma semejante[27].

Se puede relacionar también con otro vaso del Louvre[28], con dos bocas y mascarones debajo, grabado con escenas de la vida de Noé, realizado en el siglo XVI. También aparece el motivo del arca en una

bandeja realizada por Giovanni di Bernardi (1496-1553), con gallones helicoidales y, en el centro, el arca y los animales subiendo a ella, según diseño de Pierino del Vaga, obra posiblemente realizada en 1546, hoy conservada en el Museo degli Argenti (inv. Bargello 1917, n.° 13).

Asimismo se encuentra el mismo asunto en vasos relacionados con el taller de los Saracchi, como la fontana de mesa en forma de galera (inv. Bargello 1917 III n.° 1, antigua colección medicea, 1789), realizada posiblemente en 1589, con ocasión de las bodas de Cristina de Lorena. Figura en el inventario de la Tribuna desde 1589.

Las historias de Moisés grabadas (Moisés haciendo brotar el agua de la peña y la recogida del maná), son temas que vemos también en la galera realizada en 1579 para el duque de Baviera (Munich, Schatzkammer der Residenz, cat. 1970, n.° 329).

En el Louvre se conserva una copa con tapador (MR. 338), y similar tema decorativo. La historia de Noé que aquí se describe, parece realizada por la misma mano, o, al menos, por un taller de técnica similar al vaso n.° 103 (79 de Angulo), muy relacionado con éste. Abajo, al igual que el presente vaso, también tiene el arca y se aprecia un mismo tratamiento del agua, árboles, hierba, etc.

Con relación al vaso que nos ocupa, la tapa tiene similar estructura decorativa, en este caso las cuatro virtudes (Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza), colocadas en cruz, como lo están en Madrid los cuatro vientos y los seis ángeles con trompetas, parecidos a los que anuncian en numerosas pinturas el Juicio Final.

Parece también que se relaciona con la decoración de un vaso en forma de casco de navío, también en el Louvre (MR. 289), con la representación del Diluvio; agua, personajes y árboles son semejantes al vaso de Madrid.

Otros vasos del mismo museo también están vinculados iconográficamente, como el acetre MR. 285, en cuya panza están grabadas historias de Noé, en estilo similar al del vaso 84 (91 de Angulo).

Como ha podido comprobarse, los temas referidos a Moisés y Noé, quizás elegidos por su vinculación al agua y, en alguna medida, al vino en la tradición cristiana, eran frecuentes en la decoración de los vasos de cristal labrados en Milán, y varios de ellos se conservan en las colecciones reales francesas.

En este caso, la forma de urna clásica del vaso, así como la técnica de grabado empleada, sugieren una datación no muy alejada de 1560, estando muy relacionado este vaso con el n.° 103 (79 de Angulo), atribuido por Kris a Tortorino, si bien Angulo veía similitudes con otra obra de Valerio Belli, lo que puede indicar, tanto una común fuente de inspiración, como un parentesco técnico[29]. Por tanto, deben ponerse en relación, no sólo los dos vasos madrileños, sino también los vasos del Louvre relacionados con éstos, que corroboran las mutuas influencias. Quizá exista una lectura simbólica de los episodios representados, pues giran en torno al culto divino, el pacto del pueblo de Israel con Dios, su salvación mediante el paso del mar Rojo, el liderazgo de Moisés y la desobediencia, figurada en el episodio del Becerro de Oro, además de la presencia milagrosa del agua como prefiguración del bautismo y, en definitiva, imagen de la vida en el desierto. En cuanto a Noé, representa al vino, con la vid, y a la obediencia premiada tras seguir los mandatos divinos. La Serpiente de bronce, por último, es símbolo del perdón, y, según la leyenda medieval de las tres cruces, la madera de la estaca proviene del Árbol de la Ciencia del Paraíso y será la madera de la cruz de Jesús, figurado también en el agua y el vino, como signos de la Pasión. Finalmente, las figuras de las famas o ángeles, pudieran representar el juicio de Dios.

4 *Copa de sanguina con diamantes y rubíes*

Taller europeo, quizás del siglo XVII (piedra).
Europa, segunda mitad del siglo XVII (guarniciones).
Sanguina con vetas de marcasita.
Plata, oro, diamantes, rubíes.
Estuche n.° MNAD: 12.097 (?).

Inventarios: Angulo no la cita por haber sido robada en 1918; inv. 1689: n.° 350A *«Un vase rond de jaspe verd taché de plusieurs couleurs sur son pied a balustre de mesme qualité, garnid d'or & enrichi de deux cercles de diamants & de rubis. Haut de quatre piuces & de diametre trois pouces deux lignes»*; inv. 1734: n.° 350, *«Una Copa redonda con su pie todo de piedra verdosa Jaspeada, con tres guarniciones en el pie de color de Oro; y las dos de ellas engastadas con veinte y quatro piedras diamantes, y rubies chiquitos por mitad, que Tiene seis dedos de alto; y su caxa aforrada en tafilete encarnado»*; inv. 1746: n.° 4, *«Una Copa Redonda con su pie todo de Piedra Verdosa Jaspeada, con tres guarniciones en el pie de color de oro; y las dos de ellas engastadas con veinte y quatro Piedras Diamantes, y Rubies Chiquitos por mitad, que tiene seis dedos de alto; y caja forr.da en Tafilete encarnado»*; inv. 1776: n.° 65, *«Un genero de copa con su caja y pie, de piedra sanguina de oro, la del pie agallonado en la vasa, y otras, tallado con dos orlitas de plata, guarnezidas con doze diamantes delgados de varios tamaños, y doze rubies del propio genero, regulado tendrá una onza de oro, poco mas o menos, que con la copa de dha piedra vasa y pie, con su caja vale 2.824... 26 (reales)»*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales: *«Conforme; el diámetro es de 3 ps. y 2 ls.»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, XVIII, pp. 150, 167; ANGULO, [1944] 1989, p. 223 (fotografía de Laurent); ARBETETA, 1991, p. 78.



Pequeña copa compuesta por un cuerpo semiesférico, unido al vástago abalaustrado mediante una guarnición similar a la que une éste con el pie, redondo, rodeado por ancho ruedo metálico. Realizada posiblemente en heliotropo con vetas o manchas de marcasita u oropel (pirita) que, por su aspecto dorado, puede confundirse con el oro.

Las guarniciones eran de oro, según se desprende de la descripción, y consistían en fajas decoradas con motivos vegetales, la superior con hojarascas en ambos bordes. Ambas tenían una hilera de engastes a caja donde, embutidos, alternaban diamantes y rubíes talla tabla, jaquelados. El ruedo llevaba decoración de gallones, quizás de finales del siglo XVII.

La sencillez de su diseño y la imposibilidad de examen directo nos impide precisar con mayor exactitud su procedencia y la época de su realización.

Sin embargo, en las colecciones del Louvre existen numerosas copas que presentan el mismo perfil, de las que recogemos las más similares para su comparación estilística: copa en jaspe verde, MR. 181, con decoración simple de esmalte pintado, 9 cm de alto. Otra con similar volumen MR. 176, 12 cm alto; la n.° inv. MR. 155, en sanguina, con importante guarnición de hacia 1630, 15 cm alto; otra, en jaspe verde, 11 cm alto, MR. 158, etc.

En cuanto al estuche, el inventario de 1746 cita una caja de tafilete encarnado, cuya forma y medidas no corresponde a ninguno de los estuches existentes.

Sin embargo, un estuche de felpa carmesí, el n.° 12.097 del Museo Nacional de Artes Decorativas, tiene las mismas medidas y forma.

Además, conserva una etiqueta antigua con el n.° 65. Esta serie de etiquetas coincide con el inventario de 1776, lo que parece indicar que éste era el estuche original, ya que no se diferencia del resto de las series de felpa que se citan en el inventario de 1746.

Esto invalida la posibilidad de que se hubiera realizado expresamente entre 1746 y 1776. Por otra parte, no se registra otra pieza con la misma medida y forma a la que se le asigne estuche de felpa, por lo que adscribimos provisionalmente este estuche al vaso que estudiamos.



5 *«Pirámide» (perfumador)*

Taller de influencia india mogol.
Imperio Otomano, finales del siglo XVI (la labor en piedra).
Imperio Otomano, principios del siglo XVII (los superpuestos de flores y hojas).
Imperio Otomano (?), 2.ª mitad del siglo XVII (dos guarniciones con piedras).
Jade, plata, oro, rubíes, esmeraldas.
Estuche desaparecido.

Inventarios: Angulo no la cita por haber sido robada en 1918; inv. 1689: n.º 426 A, *«Une Pyramide de jade gris quis se met sur la dite Soûcoùpe ornée d'or au pied & au milieu, le reste est damasquiné par compartiments, enrichie de rubis & d'emeraudes,& terminée par un croissant d'or, haute de sept pouces une ligne»*; inv. 1746: n.º 5, *«Un piramide de Piedra Verdosa embutida de lavores color de oro, con seys guarniciones de lo mismo, engastada con Sesenta Piedras, las Cinquenta, y quatro Rubies y las seis Esmeraldas, y remate en media Luna de color de oro, que inclusa esta tiene once dedos de alto...»*; inv. 1776: n.º 60, *«Una pieza en forma de piramide de piedra Diaspero de Egipto, verde, de dos pedazos: el pie de oro, la armazon de plata, tuercas, y tornillos, embutido de dha piedra de oro unos cartones y flores, y en ellos engastes en el remate una media Luna, guarnezidos los engastes, con cincuenta y un Rubies, sin uno que le falta, algunos de ellos caujones, otros quebrados, y con hojos. el mayor dos granos, cinco de grano y m1. otro de un grano, otro de un grano y quatro de area, algunos a grano y los demas de varios tamaños, con seis esmeraldas muy sordas y hervosas, correspondientes a los ultimos rubies; regulado el oro en onza y media poco mas o menos que junto con la piedra y la caja de dha pieza vale 2.850 (r)... 2 (mr)»*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales: *«...no faltan mas que 4 rubies y ecsisten 48 que son pequeños y balages y dos caujones ó sin labrar. La piedra es jade oriental»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, XV, pp. 150, 172; ANGULO, [1944] 1989, p. 223 (fotografía); ARBETETA, 1991, p. 78.

Según las fotografías realizadas por Laurent[30], el objeto está formado por dos pedazos de piedra, posiblemente jade, unidos por dos anchas guarniciones, con aspecto y decoración bastante tosco, sembradas de grandes cajas de engaste donde se alojan piedras de talla irregular.

Estas dos guarniciones no parece que correspondan a la estructura primitiva del objeto, conformado perfectamente por las dos piezas de jade, la primera en forma de pitorro cónico de base globular y la segunda de cuerpo bulboso con pie acampanado. Ambas están damasquinadas con arabescos vegetales en lámina de oro y medallones polilobulados donde se superponen rosetas, de labor posterior, dispuestas a modo de flores, una central y seis alrededor, que alojan engastes de piedras, posiblemente rubís, de talla menos desigual que los de las otras guarniciones.

La base del cuerpo y del cuello están recorridas por los mismos sobrepuestos, muy similares a un florón conservado en el British Museum de Londres, que Skelton publica como labor otomana de comienzos del siglo XVII[31].

Es curioso que, para los autores de los inventarios, resultaba más familiar la imagen de una pirámide que la propia del objeto, que no es otra cosa que un perfumador por aspersión, al estilo de nuestras antiguas almarrajas, de modelo frecuente en los países islámicos, lo que se enfatizaba con la media luna desaparecida. Incluso, en 1776, se intenta justificar la denominación como «pirámide», añadiendo que la piedra es «Diaspero de Egipto».

Los jades, conocidos en Europa a través de los españoles, que los trajeron de América dándoles el nombre de *piedra de hijada*, fueron objetos de prestigio en el área islámica del Medio y Extremo Oriente.

El arabesco de oro que decoraba la superficie del perfumador sigue los modelos de piezas timúridas del siglo XV[32], a su vez inspirados en los motivos de la porcelana china.

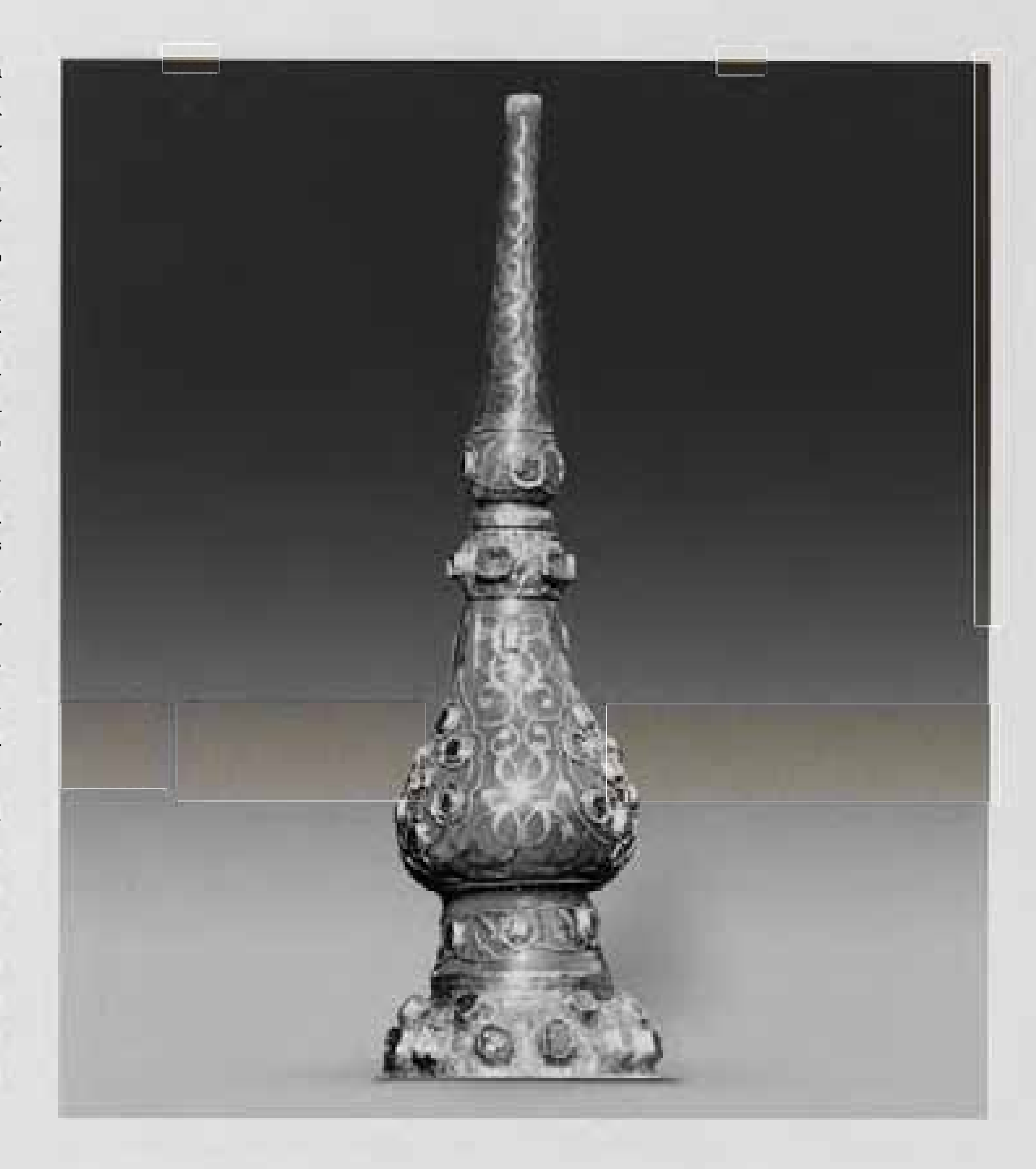
Este perfumador formaba conjunto con el número 425 del apartado de ágatas del inventario de Versalles, objeto al que se refiere el texto cuando especifica que se asentaba el perfumador en él. Se trata de un platillo, también ornado de las mismas labores y piedras, apoyado en cuatro patas de oro, cuya descripción es la siguiente:

«Une Pyramide de Jade gris damasquinée garnie d'un grand cercle d'or enrichi autour de rubis & portée par quatre pieds d'or, au fond est une étoile ornée d'un rubis au milieu. Haute d'un pouce & de diametre cinq pouces onze lignes.»

Verlet no pudo identificar estos objetos en el inventario de Versalles, ya que su tabla de correspondencia se basaba en el catálogo de Angulo que, como sabemos, no incluye las piezas robadas en 1918 o

desaparecidas tras el saqueo de 1813. En cuanto al platillo o soporte a juego del perfumador, no hay noticia de que hubiera sido incluido en la herencia de Felipe V, pues nada dicen los inventarios posteriores. Como quiera que el estuche tampoco existe, no podemos saber, por su volumen, si contuvo una segunda pieza. Otras piezas del área islámica en la colección del Prado son: la n.° 27 (69 de Angulo) y la n.° 22 (71 de Angulo), con muy parecido esquema compositivo al de los florones sobrepuestos. Además se incluye la tacita n.° 23 (Angulo, n.° 70). Los vasos n.os MR. 201 y 202 presentan diseños similares al florón central del perfumador, muy próximos a los de la taza n.° 22. El primero procede de la colección del cardenal Mazarino, y fue adquirido por Luis XIV a la muerte de aquél[33].

En resumen, no nos parece prudente, al no poder realizar un examen directo, otorgar una datación demasiado temprana a esta interesante pieza, pero, si los sobrepuestos, de inferior realización y diseño más popular, son obra de comienzos del siglo XVII, la labor del vaso en sí podría situarse provisionalmente un poco antes, a finales del siglo XVI o hacia 1600.



6 *Par de pomos de ágata con tres asas*

Taller de influencia italiana. Círculo de PIERRE MANGOT (?).
Italia o París, primera mitad del siglo XVI.
Ágata, oro esmaltado, granates.
Estuche desaparecido.
Se dieron por desaparecidos en 1815, según nota de la Embajada Española en París.

Inventarios: *Inventaire des meubles de la Couronne,* 1673[34], n.° 71, *«Un petit vase d'agathe d'Allemagne, garny par le hault d'un ornement d'or à trois branches en cartouche, esmaillé de diverses couleurs, porté sur un pied d'or aussy esmaillé, haut de 3 pouces 1/2, pesant trois onces deux gros et demi»,* n.° 72, *«Un autre pareil vase, pareil au précédent, pesant 2. 1g 1/2».* Nota de descargo en ambos números: *«Veu le certificat de M. Joyeux, 1er. vallet de chambre de Monseigneur, du 25 avril, deschargé, le Roy ayant donné ce vase à Monseigneur, à Versailles au mois d'avril 1683.—Du Metz»;* inv. 1689: n.° 202, *«Un petit Vase d'Agate d'Orient porté sus son pied d'or emaillé & garni de trois anses en consolles d'or emaillées, attachées autour de la gorge, avec son couvercle d'or emaillé, au haut duquel il y a une petite perle qui termine ledit Vase, haut de trois pouces & demi. Ledit Vase & le suivant sont inventoriez sus l'Inventaire de la Couronne»* (nota marginal: *Donné par le ROY),* n.° 203: *«Un autre pareil au precedent» (Idem.);* inv. 1746: n.° 6, *«Dos Vinageras de piedra Agata con tres assas cada una de Color de oro esmaltado, en q. están pendientes Catorce piedrecitas granates à siete en cada una, y por remate una Perla; Tienen á cinco y medio de alto; ambas en una Caja de terciopelo encarnado»;* inv. 1776: n.° 71: *«Otra caja en que hauia dos géneros de pomitos, uno algo mayor que otro, ambos de piedra Agata, con sus pies y tapaderas de oro, esmaltado de verde, azul y blanco, y rojo, esta todo desurtido, los tapadores tienen dos Cartones, cada uno en forma de asas, y en ellos una hojas con catorze cuentas de granates; en el remate tiene uno una perlita, y el otro un grano de Aljófar; el oro se regula en dos onzas, y dos ochavas, poco mas ò menos, y todo con la piedra de dhos Pomos, con su caja, valen 1.253 (r)... 30(mr)».*

Bibliografía: ANGULO [1944] 1989, p. 219 (fotografía); ARBETETA, 1991, pp. 78-81, figs. 1-5.



Pomo, perteneciente a una pareja, con cuerpo aovado, formado por una pieza de ágata.

Este cuerpo se une mediante espiga a una base de oro esmaltado, que se compone de balaustre central y tres cartones en ce que apoyan su voluta en éste.

La parte superior está formada por tres asas en ese, con el cuerpo inferior en forma de cuerno de la abundancia que se apoyan en el gollete. Éste se adorna con banda de cintas rizadas, y crestería de la que cuelgan cinco granates. La tapadera tiene forma de cupulín, rematada por una esferilla de la que surge un vástago, hoy doblado, que antaño sujetaba la perla del remate.

Todo ello de oro esmaltado, con labores de excavado y bulto, muy perdido, del que se conservan golpes de blanco opaco, verde y rojo de trasflor.

Al volver de París las alhajas, traían muchas de ellas mal ensamblados sus elementos móviles, a menudo con piezas que no correspondían al objeto, especialmente los adornos de los remates, casi todos desatornillables.

La Junta se dió cuenta de lo sucedido en algunos casos, y así aparece en las observaciones, pero no se fijó en otras piezas. Por ejemplo, al comentar el aspecto del vaso n.° 17[35] del inventario de 1776, la Junta observa que tiene un remate diferente al suyo original, consistente en un pájaro posado sobre un ramo.

En realidad, el pájaro aparecía sobre la copa n.° 6[36] del mismo inventario, desaparecida en la actualidad al ser robada en 1918, mientras que en el remate colocado sobre el vaso n.° 17 se describió de la siguiente manera:

«...en su lugar (del pajarito) se ve por remate un jarrito de piedra ágata guarnecido de oro esmaltado de azul y verde y blanco con tres asas y cinco granates colgantes pequeños.»

Todo coincide, salvo el número de granates colgantes, de los que parece se perdieron dos. El otro jarroncito o pomo lo encontraremos descrito en las observaciones que la Junta hace al n.° 31[37], pieza también robada en 1918.

«...falta el remate de llamas (pero se ha encontrado un jarrito de ágata de la misma forma que el descripto en el n.° 17, al que falta una de las asas y la parte que figuraba la tapa y que tiene siete granates colgantes...»

Como se ha indicado, ya en 1776 debía faltar una de las asas, y faltaban las perlas de los remates.

Sin duda son estas las vinajeras o pomitos, de las que una se conserva, aún situada como remate en el vaso n.° 121 (n.° 14 en el catálogo de Angulo), mientras que la

otra desapareció al ser robado el vaso que la sustentaba.

La peana y remate que se aprecian en la foto de Laurent, de muy pobre concepción, se deben a una posterior restauración, realizada quizás en el siglo XIX, posiblemente por el platero Pedro Zaldós.

Su semejanza puede comprobarse con la fotografía de Laurent correspondiente a este último, y la pieza conservada, por lo que damos por identificado un conjunto perdido desde 1815.

Creemos que la identificación de estas dos piezas es importante para la historia de las artes decorativas francesas, por su procedencia de la colección de Luis XIV.

El segundo aspecto a considerar es si este conjunto procedía de la Casa Real francesa o bien era una adquisición del rey.

Mediante el análisis estilístico de la pieza superviviente, podemos datar la labor de orfebrería en la primera mitad del siglo XVI, según modelos del Renacimiento italiano, si nos atenemos al diseño de las asas, posiblemente basados en los diseños de Androuet du Cerceau, que suele recurrir al tema de los delfines surgiendo de volutas o las hojarascas dobles. Sin embargo, hay un detalle llamativo en este pequeño objeto que lo personaliza definitivamente, como son los granates colgantes de la guarnición del labio, justo debajo del tapador.



Estos granates pertenecen a la variedad *piropo*[38], la más parecida al rubí, por lo que fácilmente pueden ser confundidos con éste.

También tienen gemas colgantes (granates y perlas) del borde inferior de las guarniciones los candeleros y la copa-relicario procedentes de la Capilla del Espíritu Santo[39], conservados hoy en el Museo del Louvre, y pertenecientes a la misma colección real. Bimbenet-Privat considera su proximidad a las obras del platero Pierre Mangot, quien marca dos cofres con plaquetas de nácar, realizados entre 1532 y 1534[40].

El tamaño, talla y sistema de colgar las piedras es el mismo que en el pomo existente del Prado.

Por otra parte, en el inventario de los bienes del cardenal Mazarino, redactado en 1653, se describe un juego de sacras que tenía varios adornos en forma de pomos, con granates colgantes, dos de los cuales se perdieron.

En el inventario de la Corona, se describe el mismo juego, adquirido en la almoneda de Mazarino, y se indica asimismo que faltan dos de los pomos de los remates. Podrían éstos ser los dos pomos perdidos, despojados de los ramos que tuvieron como ornamento, o, por contra, son parte del mismo juego litúrgico. Si no lo fueran, su descripción es muy parecida y prácticamente igual en ambos inventarios, como puede comprobarse:

1653, *Inventaire de tous les meubles du Cardinal Mazarin*[41]: *«Premièrement—un canon de la messe... posées dans un ornement d'architecture de cuivre rouge vermeil doré, ordre de Corinthe, soustenu de trois portants de jaspe vert d'orient, le sousbassement et la baze du mesme jaspe d'agathe d'Allemagne et lapis orientale. Et sur les deux costez sont quatre pillastres, contrepillastres et grands cartouches du mesme jaspe vert d'orient, dont les bazes, chappitaux et garnitures sont d'or émaillé de blanc et rouge, l'architecture, frize et corniche de jaspe de deux couleurs et lapis.*

Audessus de la corniche est un Frontispice des mesmes pièces jaspe et lapis dans le milieu du quel est une table d'amithiste, sur laquelle est peinte la Cène, aux deux costez sont deux grands Cartouches du mesme jaspe, et aux deux extrémitez deux petits pillastres de lapis, dans le milieu des dites cartouches sont deux caissons d'or couronnez esmaillez avec des inscriptions. En l'une Gloria in altissimis, et en l'autre Simbolum Apostolorum, et sur le tout sont six petites vazes d'agathe d'Allemagne servans d'ornements, sçavoir deux sur le roulleau des cartouches qui sont à costé, deux sur les petitz pillastres et deux au haut du frontispice, sur les dits vazes conviennent six bouquets en forme de palme. Ausquelz sont attachez des pandeloques de grenats; des dicts bouquets trois se sont trouvez d'or émaillez de vert et un autre d'argent doré mastiqué de vert, les deuz autres ne se trouvent point...»

El juego de sacras, descrito por Sauval[42] como una de las maravillas del Palacio Mazarino, hoy se encuentra en paradero desconocido.

La descripción del inventario de la Corona, es prácticamente la misma: n.º 15, *«Un canon de la messe... posé dans un ornement d'architecture de cuivre rouge vermeil doré ordre de Corinthe... et sur le tout sont six petites vases d'agathe d'Allemagne... ausquelles sont attachées des pendeloques de grenats desdits bouquets... les deux autres ne se trouvent point...»* Nota marginal: *«Qu'il manque deux petits vazes des deux rouleaux des cartouches avec leurs garnitures, et cinq grenats aux bouquets des quatre autre vases...»*

Pudiera ser que el pomo del Prado sea todo lo que resta de ese tan famoso conjunto. En cualquier caso, debería exponerse separado del vaso al que está indebidamente acoplado.

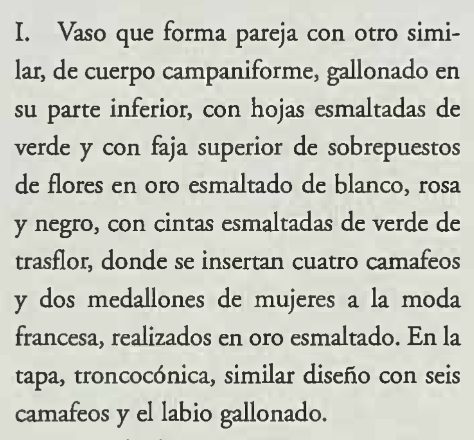
7 *Dos copas de pie cuadrado, en jaspe, plata y oro, con camafeos y esmaltes*

París, Jean Royel (?), entre 1687 y 1689.
Jaspe, ágata, carneola, calcedonia, esmeraldas, rubís, plata dorada, oro picado y esmaltado.
Marcas:
N.° 7.I) «A» flordelisada.
Corona.
Letras I R separadas por cruceta, bajo flor de lis.
En papel antiguo: N.° 358, correspondiente al inventario de Versalles.
N.° 7.II) En papel antiguo: N.° 359 100 p(istolas), correspondiente al inventario de Versalles.
Uno de los estuches se conserva: n.° MNAD: 22.867.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00038; cat. Angulo: n.° 38, *COPA CON CAMAFEOS, «Alto cm. 15,5»*; inv. Prado: 00039; cat, Angulo: n.° 39, *Copa con Camafeos «Alto cm. 12»*; n.° inv. 1689: n.° 358 A, *«VASE D'AGATE D'ORIENT GRISE à QUATRE GODRONS, enrichi de quatre rubis & autant d'emeraudes avec son couvercle d'or emaillé, terminé d'un bouton à jour composé de feüillages verds & blancs & fermé dune petite pomme d'or: ledit couvercle enrichi de cinc petites medailles d'Agate & d'une de cornaline & au dessous de deux medailles aussi d'Agate, deux de cornaline & de deux petits bustes d'or emaillé garni au bas du corp de vermeil & d'un pied quarré de mesme orné d'appliques dór emaillé de plusieurs couleurs. Au côtez il y a deux testès de beliers qui en forment les anses. Ledit Tase haut de six pouces»*; n.° 359 A, *«Un autre pareil au precedent.»*; inv. 1746: n.° 7, *DOS COPAS CON SU PIE QUADRADO, «...tienen á ocho dedos, y me.o. de alto...»*; inv. 1776: n.° 6, *DOS VASOS, EN FORMA DE TIBORES, DE PIEDRA AGATA*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...El diametro circular es de 2 pulgadas y 9 1/» l.s. y la altura 4 p.s. y 4 l.s.»*

Bibliografía: Ciervo, 1923, XLVIII, pp. 154, 178 (vaso II); Angulo, [1944] 1989, pp. 80-81; Verlet, 1963, p. 152; Arbeteta, 1991, p. 81; Arbeteta, 2000c, pp. 45, 47.





I. Vaso que forma pareja con otro similar, de cuerpo campaniforme, gallonado en su parte inferior, con hojas esmaltadas de verde y con faja superior de sobrepuestos de flores en oro esmaltado de blanco, rosa y negro, con cintas esmaltadas de verde de trasflor, donde se insertan cuatro camafeos y dos medallones de mujeres a la moda francesa, realizados en oro esmaltado. En la tapa, troncocónica, similar diseño con seis camafeos y el labio gallonado.

Pie cuadrado, vástago corto con toro gallonado y apliques de guirnaldas y mascarones femeninos con velos, en oro esmaltado. Se adosan en la mitad inferior del cuerpo dos asas en forma de ese, decoradas con cabezas de carnero.

En el centro del cuerpo, simulando la piedra, se ha utilizado una pieza consistente en un grueso anillo de jaspe, que los inventarios confunden con ágata, de sección cuadrilobulada, con tres esmeraldas y tres rubíes alternándose, dispuestos en la línea central (faltan una esmeralda y un rubí).

Tapa rebajada, troncocónica, rematada por un cogollo, todo ello en plata dorada con apliques de oro esmaltado.

El cuerpo de piedra únicamente se adorna con tres esmeraldas y tres rubíes talla tabla, de buena tinta, con sus engastes salpicados horizontalmente en el centro del vaso.

La parte inferior ostenta una greca de pabellones calados, esmaltada de verde y blanco, con gallones y hojas de esmalte verde. El pie se enriquece con sobrepuestos de mascarones unidos por guirnaldas, todo recortado y esmaltado a la porcelana. Banda de esmalte verde enfatizando las líneas decorativas del vaso. Molduras diversas, una de gallones al pie.

Se aprecian marcas en el interior de la tapa y en el pie, correspondientes al platero parisino con iniciales IR, y al cargo y descargo de Jacques Lèger, *fermier* activo entre 1687 y 1691.

Angulo apunta que las iniciales coinciden con las del platero del rey Jacques Roëttiers (1707-1784), pero la cronología no coincide. Sin embargo, la familia Roëttiers contó con varios plateros y fundidores de monedas[43] en el último tercio del siglo XVII. Más plausible es que correspondan estas iniciales a Jean Royel, inscrito en 1692, aunque, como avisó Alcouffe, las marcas de Jean Léger abarcan sólo hasta 1691. Sin embargo, en el n.° 56 (61 de Angulo), la marca

IR aparece junto con la de Pierre Pointeau, que cubre el período entre 1691-1697. Recientemente, Cruz Valdovinos ha propuesto la identificación con este platero, basándose, para resolver tal contradicción, en el hecho de que el platero que hubiera adoptado la marca, indicaba con un triángulo su relación como maestro en el Hospital de la Trinidad. Esta institución disfrutaba de privilegios, como el de poder ser presentados los oficiales, llamados *compagnons*, sin necesidad de pasar otro examen[44]. Esto explicaría el hecho de que pudiera uno de estos *compagnons* ejercer como platero, pero nos cabe la duda de si tal actividad incluía el derecho a utilizar una marca personal, pues en este caso, una marca *non insculpée* supondría un cierto descontrol, que haría inútil toda reglamentación. Por otra parte, Jean Royel es finalmente recibido como platero en París en 1692, aunque podía estar en pleno ejercicio de su profesión desde hacía varios años.

Finalmente, sabemos, por el inventario de Versalles, que la guarnición se realizó antes de su redacción, lo que significa que, si combinamos la vigencia de Léger en el cargo, debió realizarse entre 1687 y 1689.

En cuanto a la labor de platería que, de hecho conforma la casi totalidad del vaso, el inventario de 1689 insiste en considerarla toda de oro, mientras que en el resto de los inventarios se diferencia entre plata dorada para la estructura y el oro para los apliques esmaltados, tal como se puede apreciar en la propia pieza. Con respecto a este tipo de labores, los esmaltes y elementos de oro que los soportan, es muy probable que fueran ejecutados por ayudantes y esmaltistas diferentes al platero que realizaba la pieza.

El vaso tiene cinco camafeos en la tapa de ágata, con tonalidades diversas, que representan un negro con cuello de encaje, una cabeza infantil, una cabeza de romano laureada, Marte, Venus y Cupido, un busto de mujer con velo y otro busto femenino.

En el cuerpo, cuatro cabezas masculinas, tres coronadas de laurel, una de ellas bar-











bada y acompañada por cabeza femenina, y otra barbada sin corona. Los dos primeros realizados en carneola, el tercero de ágata y el cuarto de calcedonia, según el informe gemológico realizado en 1989.

Angulo opina que tanto este juego de camafeos como los que restan del vaso II), son de hacia 1600, varios realizados por la misma mano.

II. Vaso similar al anterior, excepto en la tapa, que falta. La pedrería del aro de jaspe está completa, y los camafeos que restan consisten en un busto masculino a la romana, coronado, y una cabeza de mujer del mismo artífice, ambos de carneola; otro con una cabeza, quizás de Hércules, en cal-

cedonia; y un busto masculino laureado, con otro femenino al fondo, de ágata, semejante a un camafeo conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena[45].

Sin marcas.

En 1776 se calculó el peso del par de vasos en tres onzas de oro (los sobrepuestos esmaltados) y veinticuatro onzas de plata aproximadamente, valorando el conjunto en 12.736 reales y 24 maravedís.

La hechura de ambos vasos es singular, ya que fueron concebidos para no ser mostrados abiertos, y están realizados en plata y oro dejando visible la parte central que, en realidad es lo único que es de piedra, ya que, como apuntaba el inventario de 1746, consiste en una pieza de jaspe de sección cuadrilobulada, formando el trabajo de metal el resto de la copa, con un efecto óptico de sobrepuesto, cuando, en realidad no existe nada debajo. El diseño es muy próximo a algunos de Jean I Bérain, pues un proyecto de aparador a él atribuido, formado por diversos vasos, incluye algunos de forma y proporciones similares[46].

La decoración es muy rica y se ajusta a los gustos de la escuela de París, dentro del estilo de hojarascas realizado durante el reinado de Luis XIV, con mezclas del diseño más avanzado y detalles arcaizantes como puedan ser las hojarascas esmaltadas de blanco y negro, o los medallones con láureas y figuras femeninas esmaltadas de blanco, que quizás responden a una recreación historicista. En el conjunto del Prado encontramos numerosos ejemplos de esta tendencia, algunos enriquecidos con camafeos, otros con simples guarniciones, pero siempre la técnica es la misma: sobrepuestos de leve volumen, gracias a un ligero relevado, que son esmaltados de blanco opaco, con los extremos en rosa.

Las nervaduras de las hojas y volumen de los pétalos se proporciona por pinceladas negras y, a veces, las corolas están esmaltadas del mismo tono que las cintas, según los diseños puestos de moda por Berain. Todos los pequeños elementos se colocan, a modo de rejilla, sobre una superficie finamente picada, que puede alternar con áreas lisas en las que se aprecia alguna labor, como gallonados o cincelado de formas diversas. Aunque inspirados en formas clásicas, la policromía y la riqueza exuberante de estos vasos logra crear un estilo muy personal.

Presentan marcas del mismo platero los cercos de dos salvillas de lapislázuli y una fuente de cristal de roca (n.ºs 60, 61 y 72 de Angulo), realizados en plata dorada, mientras que otros vasos, realizados en el estilo descrito y con similar técnica ostentan otras marcas: así, el n.° 119, una taza baja de jaspe, que también tuvo su pareja (35 de Angulo) lleva la marca PL, al igual que el 120 (37 de Angulo), cuya pareja fue robada en 1918 (20 inv. 1776), vasos muy similares a los que estudiamos, con la marca de cargo y descargo del mismo Lèger. Otro también muy parecido, el n.° 34 de Angulo, lleva la marca del platero IB. Evidentemente, todos estos vasos y las guarniciones de otros varios que carecen de marcas, esmaltados de blanco opaco y toques negros, con o sin adición de esmalte transparente, como el n.° 8 (47 de Angulo), se realizaron casi simultáneamente.

Además, las similitudes técnicas y de diseño hacen pensar que pudiera existir cierta relación con los diversos artistas, como podría ser la circunstancia de trabajar en un taller que agrupe a varios plateros, o que éstos, cada uno en su taller, realicen por separado diseños debidos a una misma mano. Es tal la semejanza entre los vasos de estos plateros que el simple hecho de una moda común no parece suficiente para lograr vasos tan uniformes, como, por ejemplo, los vasos E. 114 y MR. 119 del Louvre, con camafeos y hojarascas con flores.

El par de vasos tuvo que ser realizado entre 1687 y 1689, pues ya figuraba en el inventario del gran Delfín. Las marcas de cargo y descargo de Jacques Léger, titular del cargo en París entre 1687 y 1691, indican que su realización es prácticamente contemporánea a la redacción del inventario, en el que se les asigna un número alto, pero aún por delante del número asignado a otras cien ágatas. Su valor, además, viene calculado en luises nuevos (100) en vez de pistolas, aunque la etiqueta que el vaso II tiene pegada parece referirse a su valor en pistolas.

Cualquiera de los dos vasos que figuran emparejados en los inventarios españoles podrían ser el que contuvo el único estuche que resta. El n.° 39 de Angulo carece de tapa, desaparecida hacia 1815, por lo que, para mejor comprender el juego de correspondencias volumétricas, elegimos el vaso completo, ya que solo resta una de las cajas de «lija negra», según el inventario de 1746, que identificamos en 1991, en los almacenes del Museo Nacional de Artes Decorativas, como perteneciente a las alhajas del Delfín. Se trata de un estuche de base cuadrada y forma muy sencilla, ahusada y levemente irregular, que no permite averiguar por sus formas el vaso que guarda. Se abre en dos mitades, mediante charnela con clavillos y muestra el interior forrado en terciopelo azul cerúleo en buen estado. En la base, falta la tela y se halla escrito un número 3 grande.

La piel, denominada en el inventario «lija» negra, haciendo quizás alusión al pez, ofrece estructuras fibrosas al microscopio y no es de las que habitualmente se emplean en guarnicionería.

El alma de madera está tallada dejando un hueco con la forma del vaso, como en la mayoría de los otros estuches.

8 *Vaso en forma de orza con labor de panal*

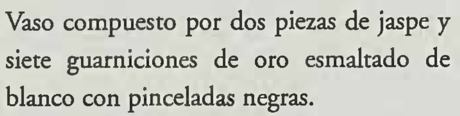


Edad Media, área sasánida, siglo VI (?) (vaso).
París, hacia 1680 (guarniciones).
Jaspe, oro esmaltado, rubíes.
En la base, etiqueta antigua con el n.° 68.
Estuche n.° MNAD: 12.095

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00047; cat. Angulo: n.° 47, *OLLA DE DIASPRO, «Alto cm. 15,5»*; inv. 1689: n.° 49, *VASE DE JASPE VERD EN FORME DE URNE COUVERTE AVEC DEUX ANCES DE MESME QUALITÉ, «...haut de cinq pouces neuf lignes & de diametre au corps trois pouces.»*; inv. 1746: n.° 8, *JARRONCITO CON SU TAPA DE PIEDRA VERDE OBSCURA, «...nueve dedos y medio de alto...»*; inv. 1776: n.° 68, *VASO, HECHURA DE TIVOR*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...Su diametro es de 1 pulg.a y 11 lins. en la boca»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, XXI, pp. 151, 166; ANGULO, [1944] 1989, p. 91; VERLET, 1963, p. 152; ALCOUFFE, 1991, p. 168, il. 2; ARBETETA, 1991, p. 81.

Vaso compuesto por dos piezas de jaspe y siete guarniciones de oro esmaltado de blanco con pinceladas negras.



Cuerpo globular, algo aplastado, cuello corto cilíndrico, levemente cóncavo, boca ancha, redonda y dos asas monolíticas que se nacen en la falda del cuerpo y acaban en su labio. Toda la panza se decora con facetas hexagonales cóncavas, cuyas aristas proporcionan un aspecto reticulado, al estilo de los vasos antiguos trabajados en lo que se ha denominado labor de panal. Tapa practicable, en casco de esfera, con guarnición en el remate de cerco de hojarasca y piña; otra en el borde, con hilera de hojas y cordoncillos, dos sobre las asas, enmascarando su aspecto original, en forma de ese o voluta, con roleos negros sobre el esmalte blanco y ocho rubíes en los enganches de las asas. Vástago muy corto y pie redondo, de cordoncillos y hojarascas. En el cuerpo, dos florones de hojarasca con grandes rubíes en su centro, y dos agujeros, que indican dónde estaban colocados los que faltan, perdidos hacia 1813.

El cuerpo está desplazado en relación a un centro ideal, lo que proporciona aspecto asimétrico a la urna. Esto, unido a las irregularidades en la talla del labio, parece evidenciar su antigüedad. Sin embargo, el hecho de que conserve la tapa resulta extraño en un objeto antiguo, salvo si ésta fuese, en realidad, el pie del vaso u otro fragmento. En todo caso, la veta de la piedra es la misma. Es vaso abridero.

En 1746, al igual que en 1776, se citan veintiséis piedras en sus veintiséis engastes. Nos preguntamos, al igual que la Junta Gubernativa, dónde podrían estar, pues el vaso, salvo los florones, parece completo.

La labor de celdillas de panal, inspirada en modelos romanos de orfebrería y vidrios[47], es quizás medieval y podría situarse la procedencia del vaso en medio Oriente, emparentada, por sus volúmenes, con las producciones sasánidas de similares proporciones. También el estilo de decoración aparece frecuentemente entre los vidrios sasánidas, transmitida del mundo clásico vía Constantinopla.

Se localizan decoraciones de celdillas en vasos medievales europeos, como el realizado en cristal de roca[48], llamado *Vaso de Leonor de Aquitania*, hoy en el Louvre (n.° MR. 340). Tiene montura realizada hacia 1140 sobre un vaso anterior, posiblemente del siglo VI o VII[49].

Otro ejemplo de la labor de panal realizada en vasos de cristal es el relicario de los santos Bonifacio y Alejo, con montura del siglo XIII, cuerpo globular, corto cuello cilíndrico, sin asas, en la Catedral Primada de Toledo[50].

En cuanto a los volúmenes, algunas labores de la corte real de Samarkanda se aproximan a la presente, como el vaso, conservado en la colección real del castillo de Rosemborg, en Dinamarca, realizado según idea similar, en jade blanco, en forma de orza panzuda, con cuello cilíndrico, delimitado por molduras lisas, y dos asas monolíticas[51].





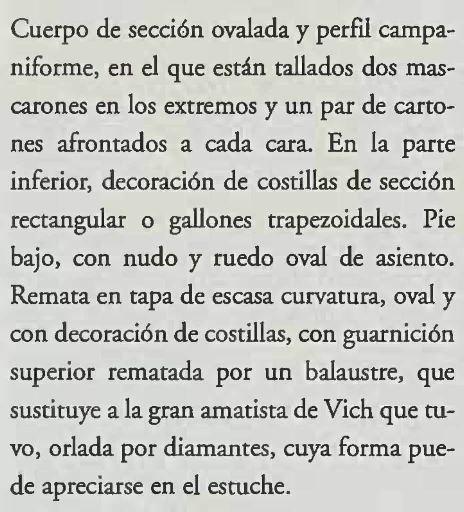
9 *Vaso de cuarzo ahumado con mascarones, asas en forma de culebras y un gran topacio por remate*

Milán, taller de MISERONI, 1600-1610 (vaso).
París, hacia 1647 (guarniciones).
Cuarzo ahumado, oro esmaltado, diamantes, esmeraldas.
Estuche n.° MNAD: 12.103.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 000101; cat. Angulo: n.° 101, *COPA DE TOPACIO AHUMADO, «Alto cm. 26,5»*; inv. 1689: n.° 2C, *GRAND VASE DE TOPAZE COUVERT AVEC DEUX ANCES REPRESENTANT QUATRE SERPENTS D'OR EMAILLÉ DE VERD AU CORPS DUQUEL EST GRAVÉ DES MASCARONS & RINCEAUX, «haut d'onze pouces & demi & long dans son ovale de cinq pouces & demi environ»*; inv. 1746: n.° 9, *VASO CON SU PIE Y TAPA, «...diez y siete dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 137, *JARRO CON SU PIE Y TAPA DE CRISTAL*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...El diametro mayor de la boca del vaso es de 5 ps. y 2 ls. y el menor de 3 ps. y 1/2 linea...»*.

Bibliografía: *La Esfera*, 28 de septiembre de 1918; CIERVO, 1923, XL, pp. 153, 166; ANGULO, [1944] 1989, pp. 164-165; VERLET, 1963, p. 152; STEINGRÄBER, 1968, p. 45, il. 21; DISTELBERGER, 1978, p. 107, il. 81; ARBETETA, 1991, p. 81.





Cuerpo de sección ovalada y perfil campaniforme, en el que están tallados dos mascarones en los extremos y un par de cartones afrontados a cada cara. En la parte inferior, decoración de costillas de sección rectangular o gallones trapezoidales. Pie bajo, con nudo y ruedo oval de asiento. Remata en tapa de escasa curvatura, oval y con decoración de costillas, con guarnición superior rematada por un balaustre, que sustituye a la gran amatista de Vich que tuvo, orlada por diamantes, cuya forma puede apreciarse en el estuche.

Conserva tres de las cuatro guarniciones originales de oro picado y esmaltado en blanco, rosa, verde, celeste y amarillo, que recuerda la paleta de las porcelanas *petit feu*. En grandes flores se engastan a la romana cabujones de esmeralda, y setenta y nueve diamantes, de los ciento cincuenta y cinco que existían en 1776, sobreviven superpuestos al diseño floral, con diversas tallas, las más irregulares.

La guarnición del pie, casi tan ancha como la que une el vaso con su tapador, fue robada en 1918, pudiéndose apreciar en la fotografía de Laurent.

Las asas tienen su origen en diseños de raigambre manierista —como el aguamanil que el Louvre conserva, marcado por el platero de iniciales PR, activo en Amberes— y consisten en dos serpientes enroscadas, arqueadas a modo de orejas, con los cuerpos amarillos y las cabezas en turquesa.

En 1746, el número citado de piedras asciende a ciento noventa y seis, lo mismo que en 1776. De éstas, ciento cincuenta y cinco son diamantes y cuarenta y una esmeraldas, sin contar la gran amatista del remate, que estaba lascada.

Por tanto, faltan piedras desde antiguo y tiene el conjunto viejos desperfectos.

El vaso que se describe es una hermosa obra, que Distelberger atribuye al taller milanés de los Miseroni[52], con una montura posterior, del siglo XVII, realizada probablemente en París hacia mediados de siglo, enriquecida por numerosas piedras preciosas, especialmente las veinticuatro esmeraldas que restan de las cuarenta y una originales, algunas de buen tamaño, además de los diamantes y una gran amatista que servía de remate, cuyas forma y dimensiones aún pueden apreciarse en el hueco del estuche.

Procedentes de la colección de Mazarino existen una bandeja y dos ampollas de ágata con asas de culebras enroscadas y con guarniciones esmaltadas de flores con engastes ovales, no iguales pero sí parecidas en diseño y efecto visual[53]. Y una taza baja, la MR. 126, con escenas tratadas en miniatura, enmarcadas por óvalos, sobre un diseño de flores.

Se conservan en Rosemborg un cuchillo y su vaina, realizados hacia 1650, con diseños de flores policromadas naturalísticamente, sobre la base de oro, apenas visible, estilo muy cercano al presente vaso[54].

Es curioso el dato que aportan al respecto las cubiertas de un almanaque de 1647, editado en París, posiblemente comprado por Cristina Leonora en París el mismo año y confiscado posteriormente por Federico III de Dinamarca[55].

Guarnición similar, en la misma colección, una copa con la tapa, pie, vástago y guarnición del cuerpo enteramente esmaltado con flores polícromas y cabujones de rubís (Rosemborg, 241).

Como producciones del mismo grupo estilístico, atribuidas todas al taller milanés de los Miseroni, encontramos los mismos cartones con bajorrelieves a modo de cuernos de carnero en diversos trabajos de cristal de roca procedentes del mismo taller, tema que también aparece decorando otro vaso de cuarzo ahumado, conservado en el Bayerisches Nationalmuseum de Munich





(inv. n.° R. 2149), que también se adorna con los costillares trapezoidales, siendo por lo demás muy diferente en concepción y aspecto[56].

Parecido diseño, a modo de cartones nervados, lo reencontramos en el vaso MR. 188 del Louvre, éste en jade[57], realizado entre 1600 y 1610, que decora su tapa con volutas parecidas a las del vaso del Prado.

También se inspiran en similar esquema las asas del jarro E. 98 del mismo museo en cristal de roca[58], o la del famoso jarro de jaspe con montura realizada en 1608 por Paulus van Vianen, de la colección del Kunsthistorisches Museum vienés (inv. n.° 1866), también atribuida por Distelberger al taller de los Miseroni, en este caso el dirigido por Ottavio en la corte de Praga[59].

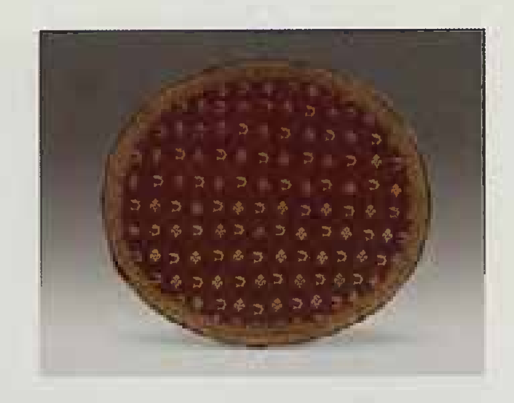
Otros paralelos han sido publicados por Distelberger[60]. Tienen también volutas los vasos del Kunsthistorisches Museum PL. N. 1338 y 1342, atribuidos por el mencionado autor al taller milanés de los Miseroni, también en cuarzo ahumado, en forma de venera[61], así como el vaso, igualmente en Viena (PL. N. 1370), de semejantes características, con faja de nervaduras paralelas[62]. Con la adición de un monstruo, asimétrico, decoración de ces nervadas y costillas de sección rectangular existe un vaso en forma de taza baja con tapador, que se conserva en el Bayerisches Nationalmuseum de Munich (inv. n.° R. 2149)[63].

En Madrid apreciamos las mismas soluciones estéticas en la jarra n.° 29 (92 del catálogo de Angulo), con cartones por asas, procedente del que hemos dado en llamar «obrador de las rosas» y un jarro con asa en cartón, producción más tosca que las anteriores, con n.° 112 (Angulo, n.° 98), pero dentro del entorno estilístico de los Miseroni.

En definitiva, tanto el vaso en sí como su guarnición son productos de calidad, con numerosos paralelos en las colecciones europeas.

El estuche de esta pieza está recubierto exteriormente por felpa de terciopelo rojo muy decolorada y galoncillo de plata. Adopta la forma del vaso: pie de grueso ruedo, vástago anular, cuerpo acampanado y tapa en forma de tazón invertido, todo ello de sección oval. Sobresalen los semicírculos de las asas, a modo de orejas, y el remate, levemente lanceolado, donde se cobijaba la amatista.

10 *Fuente de cristal de roca con el mito de Hermafrodito y camafeos de los doce césares*





Milán, taller de los SARACHI, 1570-1580.
Milán, taller de MISERONI (?) (camafeos).
Centroeuropa (?), 1580-1590 (guarnición).
Plata dorada, oro esmaltado, perlas, lapislázuli.
Estuche n.º MNAD: 300.

Inventarios: Inv. Prado: n.º 00080; cat. Angulo: n.º 80, *FUENTE DE LOS DOCE CESARES, «Diametro mayor cm. 39»*; inv. 1689: n.º 238C, *BASSIN OVALE GRAVÉ DE PLUSIEURS FIGURES & ARBRES... «haut d'une pouce trois lignes, long de quinze pouces & large d'un pied»*; inv. 1734: n.º 238; inv. 1746: n.º 10, *FUENTE OVALADA DE CHRISTAL, «Tiene una Tercia, y seis dedos de largo...»*; inv. 1776: n.º 133, *FUENTE EN FORMA DE VANDEJA*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«El diámetro mayor... es de 14 pulg.s y 2 1/2 lineas y el menor de 12 pulg.s»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, XXXIX, pp. 153, 176; KRIS, 1929, I, pp. 124, 186, ils. 556-558; ANGULO, [1944] 1989, pp. 132-135; ARBETETA, 1991, p. 81; VENTURELLI, 1998B, pp. 59-69; CASTELLUCIO, 2000, p. 71, il. 15.

Fuente oval, compuesta por una pieza de cristal de roca y dos guarniciones de oro. En el ala se desarrolla, en redondo, una escena con personajes y arboledas, mientras que, en el óvalo interno se representa un asunto marino, con diferentes personajes. Se remata la fuente con ancha guarnición en el ala, donde, entre molduras lisas, se distribuyen doce sobrepuestos con sendos camafeos de lapislázuli, intercalándose con otros doce, apaisados, de roleos y ces esmaltados en celeste, blanco y negro opacos, rojo y verde de trasflor. Más estrecha es la guarnición que forma el ruedo de asiento, también oval, con doce eses esmaltadas alternadas con doce perlas, que fueron repuestas en fecha desconocida, ya que en 1746 faltaban tres granos de aljófar.

En cuanto al grupo de los doce césares, fue un motivo muy utilizado, aunque abundaron las series comerciales, talladas con escasa calidad, cosa que no sucede con la bandeja de Madrid, ya que la calidad de sus camafeos es alta y se puede relacionar con las labores de los más destacados lapidarios milaneses, quizás los Miseroni, especialmente Ottavio, quien realizó numerosos camafeos en lapislázuli, y al que se atribuyen algunos ejemplares existentes en el Kunsthistorisches Museum de Viena[64].

Angulo cita numerosos paralalelos, algunos en el Louvre, como el *Espejo de María de Médicis* (MR. 252) y una copa cubierta, de ágata, que tiene al pie tres delfines esmaltados, la n.º 324 del antiguo inventario de bienes de la Corona, hoy MR. 253.

Desde las décadas iniciales del siglo XVI, diversos artistas popularizaron las imágenes de los césares descritas por Suetonio, destacando Fulvio y Vico, cuya edición de Venecia de 1558 es sobradamente conocida, al tiempo que existía una gran demanda de medallas, camafeos y series pictóricas con estas imágenes, lo que llevó a establecer, con carácter general, ciertas características particulares para definir cada personaje, basándose en la glíptica y la numismática antiguas.

En Viena, una gran fuente de lapislázuli, obra del taller de los Miseroni, se adorna con otra serie de camafeos representando los doce césares (PL. N. 2014). En su centro tiene un camafeo con Leda y el cisne[65]. Además, su guarnición tiene sobrepuestos esmaltados como la del Prado[66]. En Munich, en la Residencia se conserva un vaso de cristal con la historia de José, y camafeos en la tapa[67]. Rossi[68], citando a Planiscig y Kris[69], lo considera factura florentina, con el camafeo central de posible labor milanesa de hacia 1570, mientras que la guarnición, de hacia 1600, sería ejecutada quizás para Rodolfo II, ya que figura entre las colecciones de la *Kunstkammer* del emperador desde 1607.

Kris, en 1929, consideraba la posibilidad de que la guarnición de la bandeja del Prado fuera labor española, creencia que se justifica por una supuesta preferencia española por el esmalte blanco, y que Angulo no consideró probable. Bien es verdad que diseños como el de los sobrepuestos esmaltados de esta bandeja han sido muy frecuentes en la joyería española de la época de Felipe II, en la que se alternaban piezas cortas con otras más largas, combinándose para formar cinturas, collares, manillas femeninas o simples sobrepuestos de los vestidos. Sin embargo hay que considerar también otros aspectos, ya que se trata de una estética común en otros países europeos. Además, en España trabajaron plateros extranjeros, como Hans Beltac, y este gusto era muy similar al de la corte de Viena, donde también hubo plateros de oro españoles, como Pere Juan Poch, que ha estu-

diado recientemente Distelberger, con obras semejantes a los motivos del plato que estudiamos. Por supuesto, se trata de una moda internacional y podría haber sido realizada en cualquier otro lugar, inclusive en el mismo Milán, pero los paralelos más frecuentes de este tipo de sobrepuestos nos sitúan en Centroeuropa y Países Bajos, además de España. Venturelli propone que la guarnición sea obra del mismo taller, comparándola con el marco de oro esmaltado y rubíes que adorna la panza de una frasca del Museo degli Argenti (inv. Gemas, 705). Es cierto que en ambos casos se emplea el recurso de un aro de oro del que surgen los cartones esmaltados, que el picado de lustre es idéntico y que también se parecen los motivos de rayas en las volutas y el color del esmaltado, pero también hay variantes, como los rostros simiescos esmaltados de verde claro y celeste que aparecen en Florencia. Además, el marco, redondo, engloba otro oval con el camafeo de un negro, recurso poco logrado que pudiera indicar una superposición posterior, ya que el resto de la guarnición es muy diferente. La frasca vino a Florencia como parte de la colección de Cristina de Lorena.

Los camafeos, necesariamente similares al resto de las series, son de calidad. En principio, parece factible la tesis de Venturelli, quien los considera obra probale de Annibale Fontana, vinculado personalmente con el taller, como cuñado de los hermanos Saracchi por matrimonio con Hipólita su hermana. Pero también se relacionan con series que se consideran obra del taller de los Miseroni, a quienes en principio los asignamos, dada su preferencia por el lapislázuli como materia.

Por lo que respecta a la decoración, se desarrolla en sentido circular, con otra escena dispuesta interiormente. La secuencia del exterior consiste en un episodio de varias escenas, fácilmente identificables con la historia de Hermafrodito, tomado, como la mayoría de las decoraciones historiadas de asuntos paganos, de *Las Metamorfosis* de Ovidio[70].





Hermafrodito, hijo de Hermes o Mercurio y Afrodita o Venus, se reconoce en el ala de la bandeja, portando dos cabezas y alzando sus brazos ante los dioses. Las dos cabezas y dos sexos con que se representa al personaje, son producto de su unión, en un sólo cuerpo, con la ninfa Salmancis[71].

La escena del interior, también continua, trata de luchas y amores de centauros, náyades y tritones, y pertenece a la serie temática, tan frecuente, de los triunfos marinos, basada en imágenes como los grabados de Delaune *Combats de centaures marins*, con el agua como fuente de vida, pero también océano, que es zona de expansión y poderío marítimo.

Es frecuente encontrar escenas muy similares decorando el fondo de los vasos, como en una copa del Museo del Louvre, MR. 319, o a veces en la sobrecopa, como sucede con la copa del Kunsthistorisches Museum con el Juicio de Paris en el cuerpo[72].

El tema de Hermafrodito es complejo y susceptible de una triple lectura; la primera, obvia, pertenece al mundo descrito por Ovidio en sus *Metamorfosis* que, según Venturelli, se ajusta, en el caso de la pieza que estudiamos, a los versos originales, transcritos visualmente en el dibujo de la Christ Church de Oxford[73]. Temática puesta de moda con el auge del neoplatonismo, en el que se considera el andrógino como inmortal por ser completo y, basada, como indicamos en el estudio general al tratar de la simbología, en las teorías de los principios contrapuestos y el poder de la unión de tales principios, idea que desemboca hacia una visión del Hombre como paradoja y contradicción, que recogen teóricos como Pico de la Mirandola. El poder de la fusión y el equilibrio es tal, que permite una lectura política, de imperio final e inamovible, de inmutabilidad, una vez alcanzada la *Monarquía Universal*.

Esta idea, como recuerda Venturelli, ya fue utilizada por Francisco I y Cósimo I de Médicis[74], citando al caso los trabajos de Wind sobre la visión del Renacimiento acerca de los misterios paganos (*Misteri pagani del Renascimento)*, los de Bertelli sobre la imagen de los reyes, el específico de Kantorowitz sobre Hermafrodito como imagen política (*The Kings two bodies)*, y el de Delcourt, que ofrece una panorámica temporal sobre este tema, desde la Antigüedad clásica.

En cuanto a la lectura alquímica, a la que parece invitar la presencia de Mercurio-Hermes así como Venus-Afrodita, símbolos planetarios al tiempo que elementos, el andrógino es la imagen inicial de la transmutación alquímica, lo que puede verse en numerosas ilustraciones, algunas medievales, como la del manuscrito de finales del siglo XIV, *Aurora consurgens*, conservado en la Biblioteca Central de Zurich[75], donde se presentan como la unión de principios contrapuestos (azufre y mercurio), la muy conocida imagen del *Rosarium philosophorum*, manuscrito del siglo XVI conservado en la Biblioteca Municipal Vadiana de Sant Gall, o la *Philosophia reformata* de Mylius, publicada en 1622, donde aparece sobre el creciente lunar (recuérdese que era símbolo de Enrique II, al igual que la salamandra, otra imagen alquímica, fue símbolo de Francisco I), coronadas ambas cabezas y sosteniendo en la mano siniestra la copa con las sierpes y a la derecha un águila. También aparece dominando sierpes y leones, símbolos mercuriales, con un sentido de amor, muerte y resurrección, que coincide con el inicial de la fábula. Además, la alquimia también se relaciona con el Toisón de Oro, orden vinculada a la casa de Habsburgo, en obras como la de Salomón Trismoin, *La Toyson d'Or*, realizada en el siglo XVIII basándose en *Splendor Solis*[76].

En lo que respecta a la visión política, Venturelli lanza la hipótesis de que, al igual que sucede con el *Vaso de la Montería*, relacionado a su vez con una columna de cristal, conservada en Florencia, que presenta una decoración alusiva a los triunfos de la Monarquía hispánica, pudiera estar relacionada con Felipe II. En general, los asuntos clásicos fueron utilizados generosamente por la propaganda de las casas reinantes europeas, especialmente en la segunda mitad del siglo XVI y siglo XVII.

Concretamente, Mercurio y los doce césares aparecen en los arcos triunfales con que Milán recibió a Felipe II en 1548, el primero como símbolo de la Paz, el Comercio y la riqueza que genera, así como de la Concordia. En cuanto a los doce césares, recuerda que también aparecen grabados en la columna de cristal mencionada, pedestal para una figura de la Victoria[77].

La técnica del grabado en cristal difiere de las primitivas según el método de los entalles, a base de pequeñas concavidades, lográndose mayor realismo gracias al empleo de muelas diversas y esmeriles que suavizan planos y contornos. Esta peculiaridad, así como su proximidad al lenguaje del vaso n.° 90 (81 de Angulo), se manifiesta en el tratamiento de los rostros, el diseño y distribución de las arboledas y el sistema seguido para figurar los planos del suelo, a base de esmerilar amplias zonas que se tallan a la muela posteriormente para figurar las plantas, edificios y otros detalles de lontananza. Remitimos al comentario del vaso mencionado para los ejemplos de labores similares, todas ellas vinculadas al taller de los Sarachi.

11 *Dos jarros de pico y dos bandejas de jaspe*



Taller milanés de los MISERONI, hacia 1610.
Sanguina, bronce dorado, oro esmaltado, perlas.
Diversas etiquetas antiguas, ilegibles algunas; otras descritas más adelante, en base y dorso de los vasos.
Estuche n.° MNAD: 12.105.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00024, n.° 00025 / n.° 00026, n.° 00027; cat. Angulo: n.° 24, n.° 25, *BANDEJA Y JARRO DE DIASPRO CON GRANOS DE ALJOFAR, «Bandeja: diámetro mayor cm. 43,5. Jarro: alto cm. 17,5»* / n.° 26, n.° 27, *BANDEJA Y JARRO DE DIASPRO CON GRANOS DE ALJOFAR, «Bandeja: diámetro mayor, cm. 44. Jarro, alto cm.17,5»*; inv. 1689: n.° 428 A, *UN GRAD BASSIN OVALE DE PLUSIEURS PIECES RAPORTÉES DE JASPE VERD, «...haut de deux pouces, long de seize pouces une ligne & large de quatorce pouces»*, n.° 429 A, *UN AUTRE PAREIL*, n.° 430 A, *UNE EGUIERE DE PLUSIEURS PIECES RAPORTÉES DE JASPE VERD, «...haute de cinq pouces quatre lignes & de diametre trois pouces veuf lignes»*, n.° 431 A, *UNE AUTRE PAREILLE*; inv. 1746: n.° 11 *QUATRO PIEZAS... UNA FUENTE DE PIEDRA VERDOSA... «Tiene una tercia y nueve dedos de largo»... OTRA FUENTE... DOS JARROS CON PICO... «inclusa el assa son a diez dedos de alto»*; inv. 1776: n.° 85, *UNA FUENTE CON SU JARRO*, n.° 86, *OTRA FUENTE Y JARRO*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«EL diametro mayor de la fuente es de 17 ps. y el menor 13 ps. y 11 lins. el circular de la guarnición del jarro en su boca es de 3 ps. y 10 lins.», Ala fuente y jarro de este número (86) es de la misma piedra que el anterior, con la diferencia de que ésta es menor, al rebes de lo que dice el inventario, pes tiene en su mayor diámetro 16 ps. y 13 en el menor...».*

Bibliografía: CIERVO, 1923, XXX, XXXI, XXXII, pp. 152, 160, 174, 177; ANGULO, [1944], 1989, pp. 50-53; VERLET, 1963, p. 152; ARBETETA, 1991, p. 81; *DU DUC D'ANJOU*, 1993, n.os cat. 70, 71, 72, pp. 142-147; ARBETETA, 2000B, n.os cat. 6.27 y 6.28, pp. 468-472.

Exposiciones: Du duc d'Anjou a Philipe V le premier Bourbon d'Espagne, Sceaux, 1993; *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*, La Granja de San Ildefonso, 2000.

Conjunto de dos aguamaniles con su fuente; los jarros tienen cuerpo acampanado con base semiesférica, hondo, del que surge un pico con el plano superior inclinado. La montura, de bronce dorado, forma un enrejillado, sustituyendo las costillas habituales de la parte inferior por hojarascas cargadas de perlas, una moldura en el tercio inferior y tiras verticales recortadas, en las que se apoya un asa en forma de ese, con mascarón, volutas y hojarascas.

Se enriquece con sobrepuestos de oro esmaltados, de hojas y flores, y florones centrales de ocho pétalos, en esmalte opaco en blanco, celeste, rojo y negro, relacionado con los sobrepuestos esmaltados del n.° 2 (28 de Angulo), que adornan un vaso del taller de los Miseroni.

En cuanto al estado de conservación, coinciden los inventarios de 1746 y 1776 acerca del número de granos de aljófar existentes.

Estos volúmenes, junto al cuello corto y pie redondo, que se une al cuerpo, se relacionan con los llamados «jarros de pico» españoles, cuya tipología ha sido estudiada en España por el profesor José Manuel Cruz Valdovinos[78], entre otros investigadores.

Pensamos al respecto que los prototipos de estos jarros, aguamaniles por su uso, proceden probablemente de los Países Bajos, a juzgar por los que aparecen reflejados en la pintura del siglo XV, siempre acompañados de la bandeja. Los focos de producción parecen concentrarse en Italia, España y Francia, con ejemplos puntuales en otros países como Inglaterra. Cruz Valdovinos menciona los jarros del Prado, que ahora nos ocupan, haciendo notar su parecido estructural con los jarros españoles, parecido que ya concretamos en el año 2000, al tiempo que resaltábamos sus diferencias[79].

Entre los ejemplares publicados por dicho autor, pueden relacionarse los presentes jarros con los volúmenes de otros varios. Concretamente, la piquera se une al cuerpo mediante un reborde curvo, como sucede con el jarro vallisoletano, conservado en el Museo Nacional de Artes Decorativas y marcado por Alonso Gutiérrez el Viejo, anterior a 1564, cuyos volúmenes, salvo el asa, recuerdan los vasos del Prado, si bien la piquera de éstos es más larga y menos prominente, el cuerpo algo más estilizado —como el del jarro realizado por Pedro de Zubieta, datable entre 1585 y 1587, que se conserva en la iglesia de San Juan Bautista de Marchena, en Sevilla[80], y otro del Pilar, influido por el área sevillana— y los gallones o costillas se han sustituido por líneas de hojarascas.

El jarro de Marchena presenta asimismo similar perfil del cuerpo, aunque la moldura está colocada en el tercio superior del mismo, y no delimitando la base y paredes del vaso, como sucede en los ejemplares franceses. Similar disposición se aprecia en otros jarros de base semiesférica, como el de la catedral de Santo Domingo, de fines del siglo XVI[81], quizás el más parecido en perfil a los que estudiamos.

Igual sucede con un jarro que, posiblemente labrado en Potosí entre 1621 y














1665, según Esteras, cuya asa es parecida en el arranque a la de los jarros del Prado. En Antequera hay otro ejemplar en el convento de las Carmelitas Descalzas, que ha sido estudiado por Sánchez Lafuente, y que presenta dos molduras en la parte superior e inferior. Es obra granadina fechada entre 1590 y 1610. Caso aparte son dos ejemplares conservados en el Victoria & Albert Museum de Londres: uno con decoración manierista y asa en ese, formada por un anciano monstruoso hibridado de bestiones, con cierto parecido a alguno de los vasos de la colección del Prado bajo la influencia de Fontainebleau y las cerámicas de Saint-Porchaire. El jarro londinense tiene cuerpo similar a la pareja madrileña, pero su piquera es distinta y la franja decorativa está situada en la mitad superior. Su decoración recuerda otras labores españolas de la segunda mitad del siglo XVI, pero existe otro jarro con puntos de contacto —más esbelto y con cuello— marcado en Londres[82], fechado en los años ochenta del siglo XVI.

El segundo ejemplar londinense tiene dos fajas decorativas, molduradas, dispuestas sobre un cuerpo acampanado, y asa en ese. La piquera está incurvada en el plano superior, al igual que el anterior, pero es más grande. Se corresponde con bastante exactitud a un dibujo de Antonio Maltes, en los *Llibres de Pasanties* de Barcelona, fechado en 1564. Analizando los dibujos de los libros mencionados, se verifican influencias francesas, flamencas e italianas en los modelos de Vico, Floris y otros autores. Quizás debido a la situación geográfica de Barcelona, esta ciudad ha sido siempre punto de entrada de las influencias europeas.

Por su parte, los ejemplares franceses presentan frecuentemente otras tipologías, con cuerpo liso acampanado, asas en ese o de cinco, a veces truncadas, y piqueras en jarros con tapador, como vemos en el equipo de la Orden del Espíritu Santo. Hacia finales del siglo XVII, evolucionan a formas más gráciles, al estilo de los jarros pintados por Desportes, formas que se mantienen en el siglo XVIII, tal como se aprecia en el jarro marcado por Mahon, en París (1722-1723), o el realizado en Metz hacia 1730[83]. Sin embargo los jarros del Prado son semejantes a los ejemplares milaneses, como el jarro del Louvre MR. 287, realizado en cristal de roca, con cuerpo y piquera parecidos a la pareja del Prado. Su asa, también con perfil en ese, adopta la forma de una bicha, motivo frecuente en las labores milanesas de cristal. En este caso, existe un corto vástago y una tapa, que desfiguran algo el perfil del objeto. La guarnición está relacionada con el conjunto que estudiamos. Distelberger lo atribuye al taller milanés de los Miseroni[84], al igual que otro jarro, muy parecido, existente en el Kunsthistorisches Museum de Viena[85].

Mientras que los dos jarros madrileños son muy similares entre sí, no ocurre lo mismo con las bandejas. La n.° 428 del inventario de Versalles, que corresponde al n.° 26 del catálogo de Angulo, está compuesta por dieciocho piezas de sanguina unidas por un armazón de bronce dorado, con el ala oval y el cuerpo central rebajado, con motivo cruciforme en torno a un óvalo central. La superfice lisa se enriquece con sobrepuestos de oro esmaltado en negro, rojo, blanco, turquesa y amarillo, con diseño de hojas sinuosas y flores. Cargado con treinta y siete perlas según Angulo, de las que restan en la actualidad veinticinco. Al dorso, etiquetas antiguas: «N.° 431» «45 L». El número corresponde en el inventario de Versalles a una de las jarras, pero la valoración es común y se tasan en 45 luises todas las piezas.

En cuanto a la otra bandeja, el inventario de Versalles la describe como igual a la primera, siendo así que es bien distinta. Sin embargo, existe una muy parecida a la anterior en el Museo del Louvre[86], también de estructura oval, y no poligonal, lo que hubiera sido descrito en el inventario francés como *gantière* y no como *bassin*.

Esta circunstancia nos lleva a preguntarnos si la bandeja del museo parisino pudiera ser la compañera del juego de Madrid, quizás permutada entre Luis XIV y su hijo en algún momento posterior a 1689, por la bandeja poligonal que acompaña el juego, con el n.° 24 de Angulo, de ala oval, compuesta por ocho piezas de sanguina unidas con un armazón metálico similar a las salvillas n.ºs 108 y 124 (102 y 103 de Angulo), especialmente el diseño de los lazos en doble t, en los que figuran también ornamentaciones similares. Esta forma se combina con una estructura octogonal central, como la de los azafates n.ºs 41 y 60 (106 y 107 de Angulo), todo ello piezas realizadas en Milán.

Es razonable, por otra parte, que dos jarros casi idénticos formen juego con bandejas iguales en cuanto a los sobrepuestos de oro, la presencia de rosetas y diseños similares con parecida paleta cromática, a lo que se añade la presencia frecuente de las perlas, que aparecen en las guarniciones del pavo de cristal n.° 66 (110 de Angulo) y diversas piezas del Louvre, entre las que destacan el dragón de sanguina OA. 39, proveniente de la antigua colección de Mazarino, adquirido por Luis XIV[87], y el vaso MR. 186, con guarnición con perlas, flores esmaltadas y eses, obras atribuidas por Distelberger al taller de los Miseroni[88].

En la Schatzkammer der Residenz de Munich se conservan ejemplares con parecidas labores: así, la bandeja n.°352, realizada en 1615, cuya estructura es similar a la bandeja n.° 24 de Angulo y también a las salvillas ya citadas 108 y 124. También lo tiene la guarnición del jarro que le acompaña. Ambas piezas se realizaron también en el taller milanés de la familia Miseroni.

Y, finalmente, examinamos un vaso del Louvre cuya asa parece realizada en el mismo taller: se trata del jarro de sanguina MR. 160, con rosetas esmaltadas y perlas similares al conjunto de Madrid.

Por tanto, a la vista de la coincidencia en atribuciones de los paralelos presentados, adscribimos ambos conjuntos al taller milanés de los Miseroni, realizados probablemente en los años diez del siglo XVII, lo que viene a adelantar la fecha que propusimos en 2000.

12 *Copa con sirena de oro*

París (?), tercer cuarto del siglo XVI.
Ágata, oro parcialmente esmaltado, rubís, diamantes.
Estuche desaparecido.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 0001; cat. Angulo: n.° 1; *SALERO DE ONICE CON SIRENA DE ORO, «Alto cm 17,5»*; inv. 1689: n.° 33 A, *UN VASE D'AGATE-ONIX DONT LE POURTOUR EST D'OR, ENRICHI DE TREINTE DEUX RUBIS; PORTÉ PAR UNE SIRENE..., «Haut de six pouces quatre lignes, long de quatre pouces huit lignes & de diametre trois pouces»*; inv. 1746: n.° 12, *COPA OVALADA CON UNA SIRENA QUE MANTIENE LA COPA, «Tiene diez dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 69, *VASO EN FORMA DE SALERO AOBADO*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«El mayor diametro de la taza es de 4 ps. y 1/2 línea y el menor de 2 ps. y 7 lins.».*

Bibliografía: MADRAZO, 1875, pp. 419-433; CIERVO, 1923, LXVI, pp. 156, 175; ANGULO, [1944] 1989, pp. 22-23; VERLET, 1963, p. 152; HERNMARCK, 1977, II, il. 783; ARBETETA, 1991, p. 81; CASTELLUCCIO, 2000, pp. 57, 65, il. 1; ARBETETA, 2000C, pp. 48-50, nota 22.

Vaso compuesto por una escultura de oro esmaltado, enriquecida con rubíes y diamantes, sobre una base, y dos piezas de ágata.

Una figura de sirena de doble cola, con el torso de oro en su color y la doble cola esmaltada de azul verdoso, rojo y verde de trasflor, alza su cabeza, tocada con un penacho de plumas esmaltadas y sus brazos, abiertos, sostienen en alto un platillo de ágata con una guarnición de hojas caladas y esmaltadas guarnecida de rubíes. Asienta sobre una base con otra pieza de ágata marrón, en forma de casco de esfera, con pequeña moldura al borde, una carena y otra moldura exterior, a modo de zócalo, todo de ovas y gallones esmaltados de azul, verde y blanco, alternando con rubíes. Cuatro peces esmaltados, quizás delfines, con dobles colas, barbas y dientes de aspecto fiero, soportan el vaso.

El cuerpo de la sirena se adorna de numerosos sobrepuestos en brazos, pecho, cuello y cintura, con cartones, granos, diseños esmaltados y engastes con rubís y dos diamantes, resto de los cinco que tuvo: uno sobre el pecho, talla perilla con reverso plano, de dos granos de área, y el otro tallado en lisonja, de un grano de área, sobre la cintura.

En total, constan ciento ochenta y cuatro piedras en el inventario de 1746: ciento setenta y nueve rubíes y 5 diamantes. Hoy son ciento setenta y siete los rubíes.

También falta el delfín que la sirena tenía entre las piernas. Se describe en 1746 su color aperlado «cuia caveza y cola es de color de aljofar», lo que coincide con la descripción del inventario de Versalles.

Posiblemente se trate de un salero, si bien conservamos la antigua denominación de







vaso, o, en su defecto, copa. Hernmarck, por ejemplo, lo considera como tal, obra florentina o quizás francesa, realizada hacia 1590. Algunos detalles, como la abundancia de pedrería sobre el cuerpo, el tratamiento de los penachos del cabello y la paleta de esmaltado son comunes a la producción de ese momento, pero el modelo es, evidentemente, más antiguo, según modelos datables en la primera mitad del siglo XVI, franceses en su mayoría, aunque derivados de diseños italianos, y su ejecución se relaciona con otros vasos, especialmente el n.° 19 (74 de Angulo), realizados hacia 1550.

Es posible que la sirena del Delfín recibiera influencia de las obras de Cellini, como el célebre salero realizado en París entre 1540 y 1543, hoy en el Kunsthistorisches Museum de Viena (PL. N. 881), que revela una estética anterior. Si comparamos ambas piezas, la desnudez del cuerpo de Gea contrasta con el riquísimo enjoyelado de la sirena, detalle más de gusto germánico que latino; aunque cabeza y cabellos son en ambas labor prolija y cuidada, la sirena tiene los brazos más alargados.

Otros autores de figuras femeninas en oro, como Jacques Bylivelt (Delft 1550-Florencia 1603) podrían ser considerados, pero sus obras conocidas tampoco se corresponden con la estética general del presente vaso, si bien existen ejemplos de figuras enjoyadas, como las cariátides laterales del altar con Cristo y la samaritana, en oro y de rasgos físicos parecidos a nuestra sirena (inv. PL. N. 1532 del Kunsthistorisches Museum)[89].

Cuatro delfines esmaltados, con otro lenguaje estético, aparecen en un vaso realizado con un fragmento de diente de narval, en el Kunsthistorisches Museum (PL. N. 1113), obra ejecutada a comienzos del siglo XVII[90].

El vaso MR. 280 del Louvre, realizado en cristal, grabado con el tema de Susana y los viejos, se adorna con una importante guarnición realizada en oro esmaltado de vivos colores y diversas tonalidades, en una técnica parecida a obras de la época de Carlos IX. Este vaso, en su guarnición del labio, recuerda los motivos decorativos de la base de la sirena; la cabeza de felino y las colas enroscadas tienen un ritmo similar a las colas de los personajes del vaso del Prado.

Dos dibujos pueden, además, estar relacionados con el presente diseño: uno, existente en una colección privada, que representa a una mujer de pie sobre una base muy semejante a la del Prado, con esfinges en vez de delfines, sosteniendo una concha, y otro, un dibujo de Jacques Androuet du Cerceau, conservado en la Biblioteca Nacional de Francia, en París. Aquí se presenta una figura de Diana, que sentada sobre un delfín, sostiene sobre su cabeza una concha de doble valva, rematada en un anillo formado por una serpiente enroscada. Ambos dibujos, que guardan analogía con el vaso del Prado, sirven para suponer que éste se realizó en talleres franceses.

Diversas figuras, masculinas y femeninas de atlantes, aparecen en una serie de dibujos anónimos de la colección Edmond de Rotschild, catalogados como de la escuela de Fontainebleau, pero posibles copias de Cornelius Bos[91]; ninfas y sátiros están presentes también en la obra de Jean Mignon (activo entre 1535 y 1555), sin olvidar los desnudos femeninos frecuentes en los dibujos de René Boyvin (1535-1580?) y, especialmente, en la obra grabada de Etienne Delaune, nombrado en 1552 grabador platero de la Casa Real francesa.

Este artista, en el diseño de un pebetero con las tres Gracias —también en la colección Edmond de Rotschild[92]— muestra puntos de contacto con la sirena de Madrid: es similar la estructura de la base donde se asienta, que remite también a la tapa del n.° 19 (74 de Angulo), vaso con el que el presente mantiene ciertos puntos de contacto (esmaltes de colores vivos, figuras de oro de bulto redondo, decoración de ovas y gallones, etc.). En la base, tres jóvenes empenachadas y unas garras de león que sujetan bolas sustituyen a los tres delfines del vaso del Prado, pero la composición es la misma.

Sin embargo, queda un problema sin resolver: los desnudos de la escuela de Fontainebleau rara vez se muestran ornamentados; en todo caso con algún cartón recortado cubriendo torso y cintura. El diseño de la figura enjoyada remite a los países del area germánica, y algo en la realización de los elementos del vaso permanece ajeno a los dibujos clasicistas de Delaune, como la excesivamente enroscada doble cola de la sirena y el aspecto general de los delfines. En contrapartida, la figura de la mujer corresponde al canon alargado de Fontainebleau, de cuerpos estilizados, hombros anchos y pechos pequeños, con brazos quizás algo desproporcionados, canon que se aprecia en los desnudos femeninos de esta escuela, algo lánguidos, como la célebre ninfa de Fontainebleau grabada por Pierre Milan y René Boyvin. .

Hemos encontrado, en un dibujo conservado en la Biblioteca Nacional de París[93], que representa una figura de mascarada, ornamentos de cueros sobre pecho, brazos, cintura, muslos, relacionados en su diseño con los de la sirena de Madrid. Después de atribuir este dibujo a Barocchi y Boyvin, se vuelve a su primitiva atribución a Rosso o su escuela, por lo que estaría realizado entre 1530 y 1540. Esto prueba que, en el marco inicial de la escuela de Fontainebleau, sería posible encontrar una combinación de riqueza fantástica como la presente, aunque no existan prácticamente ejemplos.

En cuanto a las tres plumas que llevan también otras figuras del Tesoro (n.os 72 y 78), quizás sean símbolo de fidelidad, como se aprecia en un emblema de Paul Jove, con un anillo y la divisa «Semper».

Pedro de Madrazo, además del artículo aparecido en la revista *Museo Español de Antigüedades*, publicado en 1875, escribió un extenso estudio descriptivo de la pieza, ilustrado con varios dibujos, documentación inédita que aportamos a la tesis doctoral, si bien de su contenido poco hay que decir, pues se limita a realizar una descripción pormenorizada, como complemento de su catálogo, ya que, probablemente, consideraba la sirena de oro como la pieza más importante de la colección madrileña del Delfín.

13 *Copa de cristal seisavada con tapa*



Augsburgo, posiblemente Johann Daniel Mayer (act. 1662-1675) tercer cuarto del siglo XVII.
Cristal, plata dorada, oro esmaltado, rubíes.
Estuche n.° MNAD: 290.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 000119; cat. Angulo: n.° 119, *COPA SEISAVADA, «Alto cm. 35»*; inv. 1689: n.° 17 C, *GRAND VERRE COUVERT A SIX PANS... «haut de dix sept pouces tout compris & de diametre cinq pouces»*; inv. 1746: n.° 13, *COPA... HECHURA SEYSABADA, «Tiene una Tercia, y once dedos de alto»*; inv. 1776: n.° 132, *VASO HECHURA DE CALIZ*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernaativa del Museo del de Ciencias Naturales, s.d.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 189; ARBETETA, 1991, p. 81.

Copa alta compuesta por cuatro piezas de cristal de roca y cuatro guarniciones de plata dorada y oro esmaltado.

El cuerpo, labrado en seis facetas, se asienta sobre una base de gallones cóncavos. Cada faceta presenta una decoración de ramos de hojarasca, delimitada por medios cartones tangentes a la base, que se interrumpen por bandas horizontales en la mitad de la copa y en el borde. El nudo tiene seis facetas con óvalos grabados, al igual que el corto vástago, con anillos decrecientes hacia el pie, hexagonal, decorado con gallones. Tres guarniciones anulares sujetan el cuerpo, nudo y vástago al pie, que se enriquece con ancha franja de plata dorada cubierta por sobrepuestos de oro en forma de ramos de flores esmaltadas, enriquecidos con un rubí talla cuadrada en el centro de cada plano.

Falta la sobrecopa, que tuvo en su borde una guarnición ancha, y otra como remate, que dejó en el estuche un hueco de siete centímetros. En estas dos guarniciones que faltan iban engastados diecisiete rubíes. Según la descripción de 1776, la guarnición del borde de la tapa era similar a la del pie, lo que se confirma por una señalada protuberancia en el estuche.

El inventario de Versalles, en el que hemos localizado su correspondiente asiento, describe la tapa como facetada, con un cerco grande esmaltado, similar al del pie, enriquecido con doce rubís talla tabla; su remate, en cúpula, estaba labrado de gallones en relieve, sobre los que surgían cuatro hojas de cristal y seis granos, también de cristal, formando una pirámide, todo ello unido por guarnición anular de plata esmaltada con diversos colores y enriquecida con cinco rubíes.

El vaso presenta tres guarniciones anulares de esmalte pintado sobre fondo blanco, técnica que en España se denominó «a la porcelana», por imitar la superficie de dicha materia.

Los dibujos de flores policromas en tonos rosas, amarillos y celestes principalmente —paleta precursora de las combinaciones cromáticas propias del rococó— se generalizan en toda Europa hacia la mitad del siglo XVII, gracias a publicaciones como las de Gédéon Legaré, editada en 1623 bajo el título *Livre de feuilles d'orfevrerie*; la de François le Febvre, en 1635 *Livre de fleurs & de feullies pour servir a l'art d'orfevrerie invente par-maistre orfeve a Paris. Avec Privilege 1635*[94], su siguiente entrega de 1657, y otros repertorios como los *Liure De Fleurs Propre Pour Orfeures et Graueurs* de Jacques Vauquer (1621-1686)[95]. Gilles L'Égaré y Simon Griblin son autores también de diseños naturalistas del mismo tipo.

Tomemos como ejemplo, en este estilo muy utilizado por la joyería, un par de frascas conservadas en el Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, realizadas en la década de los cincuenta del siglo XVII[96].

Los mismos diseños sirven para la ejecución de los sobrepuestos esmaltados de oro con piedras, que encontramos en el presente vaso y el que tuvo a Neptuno cabalgando un delfín y un caracol sobre la tapa (n.° 16, 54 de Angulo), ambos realizados en Augsburgo. También son del estilo de los sobrepuestos florales, en oro esmaltado, que recubren la superficie de una arqueta de una colección particular, marcada por Peter Winter que publica Cruz Valdovinos[97], y que también se cita como paralelo del 16. En el Museo del Louvre se conservan alguna de estas copas, como la MR. 185, aveneradas, con el nudo agallonado y guarniciones de esmaltes policromos como el presente vaso. Éste y otros ejemplos que se citan al comentar el vaso n.° 16, están relacionados con la obra de Johann Daniel Mayer, activo en Augsburgo entre 1662 y 1675, cuya obra ha estudiado Werner Fleischhauer[98].

Estos vasos se relacionan con el n.° 16 en cuanto a forma y materia, pues están elaborados en jaspe o jade, y con la copa que estudiamos en la policromía de las guarniciones y diseño del nudo. Los dos vasos del Prado tienen semejantes las guarniciones, realizadas con mayor profusión de gemas en el vaso n.° 16, que proporcionan un rico contraste cromático, si bien son más estrechas. Un argumento definitivo nos confirma que ambos vasos son del mismo taller: sus estuches están decorados con los mismos hierros de encaje de soles y roleos florales.

Existen varias copas de volumen parecido, labradas en cristal con facetas, en la colección del Louvre: MR. 290, MR. 294, MR. 295, MR. 298, algunas de perfiles muy semejantes a la del Prado, pero ninguna con guarnición.



14 *Copa abarquillada con cabeza de águila*



Taller y época indeterminada, principios del siglo XVII (?) (cuerpo).
Taller de los SARACHI (?) (cabeza, pie).
París, hacia 1680 (montura).
Jaspe, sanguina, plata dorada, oro esmaltado.
Estuche n.° MNAD: 12.106.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00046; cat. Angulo: n.° 46, *VENERA CON CABEZA DE AGUILA, «Alto cm. 33»*; inv. 1689: n.° 367 A; *GRAND VASE EN GONDOLE DE JADE VERT AYANT AU DEVANT UNE TESTE D'AIGLE DE JASPE VERD ENRICHIE DE DIAMANS & RUBIES, «...haut de huit pouces huit lignes non compris la teste d'aigle, long d'un pied & de diametre huit pouces»*; inv. 1746: n.° 14, *COPA GRANDE CON SU PICO, PIE Y REMATE DE CAVEZA DE AGUILA, «...una Tercia y quatro dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 37, *VASO GRANDE EN FORMA DE CONCHA*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...El diametro transversal es de 9 ps. y 10 lins.»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, VI, pp. 149, 163; ANGULO, [1944] 1989, p. 90; VERLET, 1963, p. 152; ARBETETA, 1991, p. 82.

Vaso compuesto por cinco piezas, una de jaspe y el resto de sanguina. Su cuerpo, avenerado, con una quilla apuntada, se repliega en tres grandes gallones. Mediante una voluta de plata dorada y una guarnición de rubíes y diamantes a modo de collar, se une en la popa una cabeza de ave, especie de águila fantástica. El frente de la guarnición consiste en una serie de hojarascas esmaltadas, no sólo en la habitual combinación de blanco con pinceladas negras, sino que añade también esmalte verde, azul y amarillo de trasflor, que permiten ver el diseño de plumas, tomado del cuello del ave.

El vástago, formado por un nudo globular y otra pieza piriforme, se asienta sobre pie plano. Cuatro guarniciones de hojarascas enriquecen estas piezas, y otro anillo de rubíes y diamantes circunda la base del vástago. Al pie, el diseño es de cintas quebradas y hojas.

Numerosos agujeros en el metal indican la anterior presencia de sobrepuestos con engastes de piedras.

Hoy restan veinte rubíes de talla cuadrada, ochavada y en lisonja, y veinte diamantes talla tabla en su mayoría.

De ochenta y ocho piedras existentes en 1746 quedaban ochenta y siete en 1776. La Junta, posteriormente, advierte trece huecos en los engastes que corresponden a las esmeraldas.

Aunque parecen haber existido, no se citan piedras en los ojos del águila. Angulo cita «cuatro» por «cuarenta y cuatro» diamantes de la descripción de 1746[99].

La cabeza que conforma el vaso, debe ponerse en relación con la del vaso n.° 123, a cuyo comentario remitimos, y éste, a su vez, es comparable con distintas realizaciones en cristal de roca, tardías, especialmente el vaso PL. N. 2357 del Kunsthistorisches Museum de Viena, que Distelberger atribuye al taller de los Miseroni[100], pero cuyo modelo se sigue también en obras atribuidas a los Sarachi[101], lo que plantea de nuevo el problema de la uniformidad de los modelos y la difícil distinción de las obras producidas en el conjunto de los talleres milaneses, que en este caso creemos sea producto del taller de los Sarachi, dada la frecuencia con que se encuentran estos modelos de ánade entre sus obras, y su especialización en el tratamiento de los animales.

En este caso, la pieza se ensambló hacia 1680, a juzgar por el tipo de montura, pero no sabemos si se desmontó un vaso anterior o se recombinaron piezas procedentes de distintos vasos. En todo caso, las piezas que forman el pie y vástago parecen labradas en la misma veta mineral que la cabeza, quizás realizadas para componer el vaso aprovechando la bella pieza que conforma el cuerpo, en forma de lucerna, al estilo de algunos productos de la corte de Praga. Su nudo es similar al del vaso MR. 218, comprado en 1687 a Alvárez, sefardita portugués proveedor de Luis XIV.



15 *Vaso en forma de copón con tres ninfas y sátiro*

Milán (?), hacia 1530-1540 (piedra).
París, último cuarto del siglo XVII (montura).
Prasma de esmeralda (cromojadeíta: Na (Cr, Al) Si_2 O6)[102], oro esmaltado.
Marcas: En el exterior de la base se aprecia una huella en mandorla que pudiera ser una marca[103].
Estuche n.º MNAD: 372.
Mutilado en 1918, únicamente restan dos guarniciones, del nudo y pie.

Inventarios: Inv. Prado: n.º 00050; cat. Angulo: n.º 50; *GUARNICION ESMALTADA, «Altura con el pie de madera cm. 7»*; inv. 1689: n.º 364 A, *«Un grand Vase rond de Prime d'Emeraude en forme de Ciboire sur un pied à balustre de jaspe verd garni d'or émaille de blanc & verd, avec son couvercle d'or émaillé de mesme, orné de trois figures de femmes d'or emailleés de blanc tenantes chacune un feston sortant d'un petit anneau d'or. Ledit couvercle terminé par un petit buste de Faune d'or emaillé orné à l'estomach d'un monstre de perle. Haut d'un pié & de diametre cinq pouces & demi.»*; inv. 1746: n.º 15, *COPA REDONDA CON SU PIE, «Otra copa redonda, con pie, y parte de la tapa de Piedra verde con cinco guarniciones. Tres Figuras, Tres Festones, y por remate un medio Cuerpo de Satiro, cuio pecho es un Grano grande llamado Macaron (sic), todo de color de oro esmaltado... incluso el remate tiene una tercia y tres dedos de alto»*; inv. 1776: n.º 67, *VASO A GENERO DE COPON, «Un vaso á genero de copon con su tapa, vasa y pie de piedra blasma [sic], la que esta hecha pedazos, varnizada, por lo que baja mucho de su balor, guarnezida su tapa, vasa y pie de oro: la tapa tiene un satiro por remate, vajo el tres mugeres o Ninfas, con una especie de cadena de hojas, que las tiene pressas de una mano: en los huecos tres mascarones; esmaltadas en todo hojas, Cartones y gallones de verde transparente, azul, blanco, negro y purpura: el pecho del satiro es un mascaron hueco»*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...El diametro del baso es de 5 p.s y 6 l.s.»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, XX, pp. 151, 164, 171; ANGULO, [1944] 1989, p. 94; ARBETETA, 1991, pp. 79, 82, fig. 2.



Según las fotografías de Laurent[104], el vaso constaba de cuatro piezas de prasma y una de ágata, con cuatro guarniciones de oro esmaltado. Adoptaba la forma de una *tazza,* al tipo italiano, de vástago algo desproporcionado en relación al diámetro del cuerpo. Éste, liso, adoptaba el perfil de arco carpanel, con el extremo exvasado a partir de una moldura simple que recorría su falda. Su tapador consistía en una guarnición de oro con hileras de hojas, roleos y mascarones, y tres mujercitas sentadas, estatuillas realizadas en bulto redondo, semidesnudas, esmaltadas de blanco, que alzan su brazo izquierdo. El remate de la tapa lo formaba otra pieza de prasma, en forma de trompeta, y el remate que llevó desde 1815 hasta su robo, consistía en una pieza de ágata bandeada, semiesférica, ornada de gallones torsos y rematada por una flama de oro esmaltado de rojo.

En realidad, el remate del vaso se coronaba con un sátiro de medio cuerpo, con un berrueco en el pecho, que sujetaba unas guirnaldas de hojas que aprisionaban cada una de las mujeres o ninfas.

Cuando volvió de París, el vaso había perdido su remate y llevaba otro, perteneciente al vaso, asimismo robado, n.º 113 del inventario de 1746 (31 del inv. de 1776).

El conjunto alcanzaba unos 37 cm de alto.

En este caso, el interés del vaso se centra en la materia de la que estaba hecho, el llamado prasma o plasma de esmeralda, materia que se juzgaba la más preciosa de toda colección de gemas. La valoración de este vaso es alta, ya que se estima su valor en 1500 luises de oro, pese a que una anotación marginal acusa ya en 1689 el deterioro de la pieza.

Como ya se ha comentado en el estudio introductorio, a muchos minerales verdes se les consideró plasma, y en la Edad Media, las ideas al respecto eran sumamente confusas, por lo que muy pocos vasos se pueden identificar claramente como realizados en lo que en tiempos pasados se llamó plasma.

Sin embargo, existen en varios museos europeos, en Madrid, París, Viena y Florencia principalmente, un corto número de vasos cuya materia posee las mismas características: verde vivo, translúcida, con diminutas manchas de color limón. Fueron realizados por el mismo taller y parece que algunos fueron adquiridos por Francisco I a un comerciante milanés llamado Ambrogio Cassal o Cassul[105].

Las formas son siempre muy simples, con volúmenes equilibrados de raigambre clásica, y escasas decoraciones. En el presente vaso se observan deterioros en el cuerpo, quebrado desde antiguo, como casi todos los vasos existentes, a causa del mínimo espesor de la talla y la fragilidad del material. Igual sucede con el n.º 18.

En cuanto al ensamblaje, precisamente a causa de su alto valor, su fragilidad y el deterioro, las piezas se reaprovechan siempre, disimulando con hermosas guarniciones las roturas, supliendo los volúmenes originales con guarniciones y empleando las piezas descabaladas. Aquí vemos la pieza trompetiforme del remate, procedente del pie de otro vaso, mientras que las proporciones originales del vaso se alargan con la adición de un grueso nudo de oro, ornado con mascarones con diadema y velos.





Quizás, de entre toda la producción de prasmas, el que mantiene más puntos de contacto con el presente vaso sea el XI, Kunst. inv. 1918, en forma de *tazza*[106], con una retícula de oro en la tapa, citada en el inventario de la Kunstkammer de Rodolfo II, 1607-1611. Se ha considerado labor del taller imperial de Praga, de hacia 1600, pero otros vasos realizados con el mismo material y características presentan guarniciones más antiguas.

Vástago y pie son como el presente vaso (el pedazo de un pie reaprovechado para tapa), mientras que el cuerpo es más ancho y plano, también decorado con una moldura lisa.

Alcouffe, por su parte[107], identifica este conjunto de vasos como los adquiridos por Francisco I hacia 1530, lo que se aviene bien con la estética de los mismos, más al gusto renacentista florentino que praguense. Aventura también la posibilidad de que, siendo el proveedor milanés, los vasos fueran realizados en Milán (el taller de Florencia existía para proveer los encargos de la casa ducal) y, en tal caso, serían productos primerizos, aunque de muy alta calidad, de toda la industria milanesa del labrado de las piedras duras. En caso de admitirse esta hipótesis, que nos parece bien fundada en cuanto a fechas de realización y lugar, debería corregirse la datación de todos los vasos afectados. Por nuestra parte, avanzamos la posibilidad de que se trate de productos iniciales de la familia Miseroni.

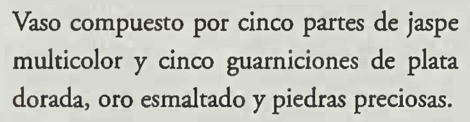
16 *Vaso de jaspe con Neptuno sobre un delfín guiando un caracol*



Augsburgo, JOHANN DANIEL MAYER, act. 1662-1675.
Jaspe, plata dorada, oro esmaltado, esmeraldas, turquesas, zafiros, rubíes, amatista, aguamarina, berilo blanco, circón y topacios.
Estuche n.º MNAD: 21.961.

Inventarios: Inv. Prado: n.º 00054, cat. Angulo: n.º 54, *VENERA DE JASPE CON CARACOL EN LA TAPA, «Alto cm. 23»*; inv. 1689: n.º 11 C, *GRAND VASE DE JASPE ROUGE, VERD ET JAUNE EN FORME DE COQUILLE, «...haut de sept pouces trois lignes, non compris le Neptune et le Limaçon, long de huit pouces sur cinq de large»*; inv. 1746: n.º 16, *COPA EN FORMA DE CONCHA CON SU PIE Y TAPA, «...quince dedos y medio de alto...»*; inv. 1776: n.º 53, *VASO HECHURA DE CONCHA*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...el diametro mayor de la taza es de 6 pulg.s. y 7 lineas.»*

Bibliografía: CIERVO, 1923, XIII, pp. 150, 167; ANGULO, [1944] 1989, pp. 98-99; VERLET, 1963, p. 152; ARBETETA, 1991, p. 82.



Vaso compuesto por cinco partes de jaspe multicolor y cinco guarniciones de plata dorada, oro esmaltado y piedras preciosas.

El cuerpo está constituido por una venera honda, labrada con gallones, sobre la que se ajusta una tapa plana, también gallonada. En el labio, una guarnición plana, con sobrepuestos de ramos esmaltados de flores polícromas, enriquecidos con rubíes y esmeraldas.

Similares guarniciones, aunque más estrechas, rodean el vástago, con nudo decorado por ovas prolongadas. El pie es otra venera, invertida, con guarnición ancha, como la del labio. Las piedras son variadas,





y resalta el celeste de las turquesas, el color morado de las amatistas, el azul de los zafiros y el amarillo de los topacios.

Es antiguo el deterioro de tres piezas esmaltadas. Tuvo cuarenta y una piedras, y en 1839 quedaban treinta y dos; se han perdido parte de las guarniciones. El vaso está realizado en jaspe multicolor de Bohemia, se inspira en modelos del taller de los Miseroni.

En el Museo degli Argenti de Florencia existen ejemplares parecidos, con guarniciones semejantes a las del n.° 87 (120 de Angulo)[108] que se consideran alemanes. Son el n.° 19 del inventario del Bargello y el n.° 460 de la colección de gemas.

Más parecido es un vaso de la colección de Rosemborg, en Dinamarca, con similares guarniciones a los vasos anteriormente citados, el n.° 5-218, realizado en lapislázuli. Otra copa avenerada en el Louvre (OA. 6), con igual guarnición a las citadas, realizada en jaspe florido.

A diferencia del vaso del Prado, los cuatro ejemplares carecen de tapa.

La montura, inspirada en grabados franceses, especialmente las series de François Le Febvre, editadas en 1635 y 1657 y los grabados de Jacques Vauquer, también es similar a la del n.° 13 (119 de Angulo) y cabría datarla en el tercer cuarto del siglo XVII. Las figuras son coetáneas, puesto que el esmaltado del caracol es el mismo que se empleó en las flores, y la concha de jaspe, perteneciente a la misma veta que el vaso, indica que fue concebida la copa con la tapa y las correspondientes figuras.

Como paralelo al estilo de ornamentación que se basa en los sobrepuestos florales recortados y esmaltados con viva policromía, a los que se añade una cromática selección de gemas, además de los ejemplos citados en el comentario correspondiente al n.° 13, existe un vaso del Louvre (MR 185) que ostenta guarniciones similares.

También, como indicábamos al comentar la copa n.° 13, es relacionable la decoración de una arqueta con la marca de Peter Winter, existente en una colección particular, fechada entre 1670-1674. La técnica decorativa es la misma: sobre planchas de plata dorada lisa, de formas recortadas, sin moldura al borde, se disponen los sobrepuestos esmaltados, de flores polícromas, con hojas que preludian la ya inminente moda de las hojarascas. Las piedras, engastadas a caja, presentan contrastes cromáticos marcados por el abundante empleo de los granates y turquesas, combinadas con otros tonos, como el amarillo de los citrinos.

En cuanto a las figuras, las fotografías disponibles no permiten apreciar con detalle la calidad ni la técnica con que estuvo realizado el personaje, descrito como Neptuno en el inventario de Versalles y en 1776, que cabalga sobre un delfín, también esmaltado. Era de plata dorada según el citado inventario, al igual que la figura del n.° 47 (117 de Angulo).

Recogemos también las noticias que proporciona Alcouffe[109], acerca de las adquisiciones realizadas entre 1684 y 1701 provenientes de Alemania y provistas por Dalencé, con casa en Augsburgo, entre las que se encuentran copas aveneradas con el nudo agallonado y guarniciones de esmaltes polícromos enriquecidos por combinaciones de gemas de color como la presente, como la MR. 185 del Louvre arriba citada, que Alcouffe considera vinculada a los trabajos de Johann Daniel Mayer, activo en Augsburgo entre 1662 y 1675. Este lapidario, cuya obra, como ya se ha dicho, estudió W. Fleischhauer[110], es autor de vasos avenerados, recreación de los modelos de cristal de Gasparo Miseroni, realizados preferentemente en jaspe y jade.



Relacionado con estas adquisiciones, otro vaso del Museo de Historia Natural de París (inv. A. 47) tiene el nudo semejante al del Prado y parecida disposición, inclusive la presencia de una figura en el borde, en este caso una sirena de coral que sujeta dos perros, lo que parece vinculado a la extraña escena, posiblemente simbólica, del vaso del Prado. Éste también se puede poner en relación con otro, anterior, del que Cruz Valdovinos avanza que pudiera estar ejecutado en Augsburgo. Realizado con un nautilus, se conserva en el Museo Lázaro Galdiano[111], aunque en este caso es un niño el que hace el papel de Neptuno, y el caracol está en la base, cabalgando una tortuga, por lo que también recuerda al vaso n.° 55, 78 de Angulo. Este vaso está relacionado con el n.° 13, y tiene estuche de decoración semejante, realizado con los mismos hierros.

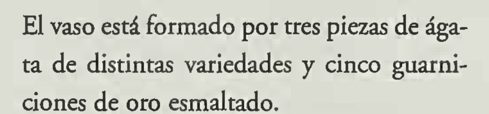
17 *Copa de sardónice con una cabeza de águila por pico y un dragón por asa*

Época helenística (?) (vaso).
París, último tercio del siglo XVII (parte de la montura, posterior a 1689).
Ágata, oro esmaltado, rubíes, esmeraldas y diamantes.
Estuche n.° MNAD: 12.093.



Inventarios: Inv. Prado: n.° 00043; cat. Angulo: n.° 43, *VASO DE CALCEDONIX CON CABEZA DE AGUILA, «Alto cm. 22,5»*; inv. 1689: n.° 361 A, *VASE ROND DE TRES-BELLE AGATE ONIX DE TROIS COULEURS SUR SON PIED à GROS BALAUSTRE DE MESME QUALITÉ, «...Haut à present de sept pouces six lignes»*; inv. 1746: n.° 17, *COPA CON SU PIE DE PIEDRA AGATA COLOR DE CONCHA, «...incluso el Dragon Tiene Catorce dedos y medio de alto...»*; inv. 1776: n.° 80, *VASO, CON SU VASA Y PIE DE AGATA ONIS*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...su diametro es de cinco pulgadas...»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, pp. 152, 173; ANGULO, [1944] 1989, p. 86; VERLET, 1963, pp. 147, 149, 152, il. 21; ARBETETA, 1991, p. 82.



El vaso está formado por tres piezas de ágata de distintas variedades y cinco guarniciones de oro esmaltado.

El cuerpo es una pieza antigua de sardónice, de boca redonda y perfil troncocónico convexo, con ancha guarnición de oro al borde, en la que aparece embutido un diseño esmaltado de hojarascas blancas y negras unidas por festones de cintas azules. Sobre dicho borde se apoya una cabeza de águila, esmaltada en blanco y negro, con el pico de oro y dos rubíes por ojos. La copa se sustenta gracias a un grueso nudo achatado con dos escocias, todo ello picado de lustre y esmaltado con sobrepuestos en motivos de hojarasca blanca y negra, nervaduras blancas, cintas azules quebradas a lo Berain y hojas verdes de trasflor.

El vástago piriforme, se une al pie gracias a otra guarnición menor que repite los diseños. El pie plano, circular, se remata en una última guarnición recorrida por cintas quebradas, lambrequines y semicírculos azules entreverados de hojarasca. Las tres guarniciones se enriquecen con sobrepuestos de rubíes, esmeraldas y diamantes, originariamente veintinueve rubíes, otros tantos diamantes y veinte esmeraldas, de los que quedan actualmente dieciséis rubíes, siete esmeraldas y tres diamantes. Curiosamente, según el inventario de 1746 había setenta y siete piedras, y en 1776 se contabilizaron setenta y ocho. En 1918 fue robado el dragón alado que servía de asa al vaso, similar al del n.° 28 (44 de Angulo), de oro esmaltado y cubierto también por pedrería.

La montura fue alterada, elevando la altura y acrecentando su volumen, según se relata en el inventario de Versalles de 1689, capítulo de las ágatas, asiento 361, donde consta en nota marginal que se aumentó la altura del vástago con un nudo de oro esmaltado, aumentando en seis líneas las siete pulgadas francesas que tenía de altura.

Dado que la anotación es marginal, la reforma se realizó posteriormente a la anotación del inventario, luego es posterior a 1689, así como el estuche. Sin embargo, el resto de la guarnición y las figuras, no son muy anteriores, ya que están realizadas en plena moda de las «hojarascas», con el típico esmalte pintado en negro sobre fondo blanco, que combina con las cintas y roleos del pie, al estilo Berain, al igual que el recién realizado nudo.

El vaso es muy parecido en su montura al n.° 28, que también tiene su cuerpo formado por una pieza antigua de sardónice, que encuentra su paralelo en el cáliz de Romanos, del tesoro de San Marcos en Venecia, aunque algo posterior, del siglo IV o V, lo que se justifica en su comentario.

Cabría pensar, a la vista de las notas marginales de las descripciones de ambos en el inventario de Versalles, que el n.° 28 fue montado copiando al n.° 17, ya que a éste se le prolongó el vástago, mientras que al otro se le cambió la montura, que se describe como si fuera anticuada, de oro cincelado con grutescos. La nota relata que se le añadió el dragón, el cerco de oro esmaltado del labio, la cabeza de águila, y costó ciento cincuenta luises de oro, en vez de los cincuenta que había costado la reforma del n.° 17. Parece natural que se protegiera inmediatamente la pieza tan ricamente renovada, realizando los estuches correspondientes.

Todo esto da idea de la celeridad con que la colección del Delfín se acrecentaba y renovaba, sin tiempo casi para la inclusión en el inventario.

El perfil del vaso que forma el cuerpo de la copa es similar, salvo las asas, al célebre *Vaso de los Tolomeos*, quizás el mejor ejemplar de la glíptica antigua conservado en las colecciones francesas. Se suponía tradicionalmente que el vaso formó parte de la gliptoteca de Mitrídates y fue traído a Roma por Pompeyo, entre otros dos mil vasos





de ónice con guarniciones de oro[112]. Obra helenística realizada posiblemente en Alejandría, con noticias desde el siglo IX en el Tesoro de Saint-Denis, que se conserva al presente en la Biblioteca Nacional de París[113]. Labrado con figuras, tiene asas en forma de serpiente.

Las manchas arriñonadas de la veta del vaso del Prado recuerdan las del vaso romano inserto en un cáliz-relicario del siglo X-XI conservado en el Museo Histórico del Estado en Estocolmo[114].

Ambos vasos están realizados dentro de un estilo en plena moda, que mezcla esquemas lineales clasicistas al estilo de Berain con las fantasías de raigambre tardomanierista propias de la primera mitad del siglo.

En el Museo del Louvre se conservan varios vasos relacionados, obra alguno de ellos del mismo platero, que Verlet sugería pudiera ser Josias Belle[115]. Este platero realizó delicados engastes de camafeos y otras piedras, que incluían sobrepuestos de oro esmaltado del mismo tipo, basados también en dibujos tipo Berain. Anotamos esta posible autoría con todas las reservas, consignada únicamente por ser propuesta, casi de pasada, por el más prestigioso conocedor de las artes decorativas francesas.

En el Louvre hemos examinado el E. 253, también de sardónice antiguo, con camafeos y una cabeza de águila por pico, más grande y pegada al cuello de la vasija, pie, asa y tapa siguiendo la moda de las hojarascas. Vaso perteneciente a la antigua colección de Luis XIV, como otro, el MR. 114, que también tiene el pico en forma de cabeza de águila. De similar estilo, el MR. 123, una bella taza, incorpora un caballito y un lagarto, ambos esmaltados, que retoman la idea de las asas y picos historiados. Similar al nudo de este vaso y su pareja, así como al del n.° 30 es el de la copa de amatista MR. 218.

Como puede comprobarse, el recurso decorativo del pico y asa de formas animalísticas aparece también en la colección de Luis XIV y, dada la cantidad de vasos con sus guarniciones estilísticamente emparentadas y la constatación de reformas realizadas en los mismos vasos, cabe presumir que este grupo de monturas se realizaron tanto para el monarca como para su hijo, en la década final del siglo XVII, lo que coincide con el auge de la moda de las hojarascas, propiciada en la corte gracias a series como las de Louis Rupert[116], o las del monogramista PC[117], activo en París hacia 1672-1676, o los motivos de cintas quebradas de Berain o Daniel Marot, artista que, expulsado tras el Edicto de Nantes, como otros tantos compatriotas, contribuyó decisivamente a la propagación del estilo clasicista francés en los Países Bajos.

Un asa en forma de dragón alado, con su correspondiente pico zoomorfo, aparece en el diseño de una tetera, ya de estilo más evolucionado que el presente, en un grabado de Masson, orfebre que trabajó hacia 1700 en París[118].

18 *Pomo con enrejillado y cabeza de Medusa*

Milán (?), hacia 1530-1540.
Francia, probablemente París, siglos XVI y XVII (guarnición).
Prasma de esmeralda (cromojadeíta: Na (Cr, Al) Si_2 O_6), oro.
Estuche desaparecido.

Inventarios: Inv. Prado: n.º 00057; cat. Angulo: n.º 57; *JARRITO DE JASPE VERDE Y ORO*-inventaire des meubles du chateau de pau (?): inv. 1562: n.º 514; *«petit flacon de prasme d'esmeraude garny d'or, pendu a une chaigne»*; inv. 1689: n.º 415a; *«burette de prime d'emeraude fort belle garnie d'une anse d'or en console...»haut sans couvercle de trois poices six lignes»*; inv. 1746: n.º 18, *UN POMO CON SU PIE Y TAPA DE PIEDRA VERDE...*, *«Qe. inclusa el assa tiene siete dedos de alto...»*; inv.: 1776: n.º 73; *VINAGERA DE PIEDRA BLASMA CON SU TAPADOR*; 1839: Observaciones Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«Tiene 4 ps. y 1 línea de altura»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, XXIII, pp. 151, 166; ANGULO, [1944] 1989, p. 102; VERLET, 1963, p. 152; ALCOUFFE, 1974B, p. 11; ARBETETA, 1991, p. 82; CASTELLUCCIO, 2000, p. 65, il. 9; ARBETETA, 2000C, p. 53.

Vaso aovado en forma de urna. Cuerpo piriforme, liso, con doble moldura en el hombro, cuello de perfil cóncavo, boca redonda, con tapa moldurada, cupuliforme; vástago corto, de perfil acampanado que termina en un pie redondo, de igual diámetro que la boca.

La piedra, partida desde antiguo, está sujeta por una guarnición de oro calado y cincelado, en forma de red, con hojas en las intersecciones y una cabeza de Medusa al frente. En el pie, doble moldura, con decoración de hojas y roleos. Rosetas de oro salpican cuello, vástago y pie. En el remate, un engaste con un diamante irregular.

En 1918 le fue robada el asa, en forma de sierpe enroscada, que puede observarse en las fotografías antiguas, así como la guarnición del pico, donde se sujetaría la cadenilla de eslabones cuadrados que describen los inventarios y que desapareció en París.

El inventario de 1689 (que cita Verlet, pero sin consignar el número de asiento, por lo que hemos debido identificarlo), describe la pieza como muy bella, con su asa en consola, el diamante en el remate y la cadenilla, que se completa en el cuerpo con ornamentos damasquinados y un cerco de oro al pie. No se anota, sin embargo, que la pieza estuviera rota, por lo que cabe la posibilidad de que la guarnición reticulada sea posterior, producto de una reforma que eliminaría las monturas damasquinadas, que no han llegado hasta nosotros, salvo en el caso de que por labor «damasquinada»[119] se quiera indicar «embutida», tal y como se describe en los inventarios de 1746 y 1776. No obstante, ésta podría haberse realizado con suma habilidad, ocultando la rotura, hasta el punto de que sólo cuando se deterioró a causa del traslado a París se notó su deficiente estado, que existía cuando se realizó la labor de retícula, ya que ésta sigue las líneas de rotura del vaso.

En todo caso, el asa y la piquera parecen labor anterior al resto, ya dentro del estilo Luis XIV.

Si comparamos esta descripción con la del n.º 114 (Angulo, n.º 56), una urna del mismo material con delfines por asas, el inventario francés nos habla de una guarnición de oro esmaltado en el pie, lo que tampoco coincide con la guarnición actual, realizada en oro sin esmalte, con un estilo similar al de las piezas de plata dorada n.os 61, 63, 85 y 131 (66, 64, 65 y 67 de Angulo) marcadas en los años ochenta del siglo XVII.

Según se aprecia en las fotografías antiguas, el asa puede considerarse labrada a mediados del siglo XVI, lo que nos lleva a establecer una datación adecuada para las escasas labores realizadas en la presente veta de cromojadeíta que, como demuestra Alcouffe, fueron denominadas desde antiguo «plasma de esmeralda» y tenidas como materia rara y sumamente valiosa.

Creemos que el mismo autor fundamenta su identificación del grupo de vasos en cuestión con las adquisiciones realizadas por algunos personajes del siglo XVI, especialmente Francisco I[120], quien compró entre 1533 y 1535 varios objetos en prasma de esmeralda, descritos en el inventario de 1561 realizado en Fontainebleau[121], que se pueden identificar con algunas piezas existentes en el Louvre. Quizás pudieran relacionarse con los inicios del taller de los Miseroni, pues la línea clasicista de Gasparo, tiene también proporciones equilibradas y formas lisas, con alguna delicada moldura o asa monolítica.

Los vasos, de pequeño tamaño y labra prácticamente lisa, de muy buena calidad y proporciones armoniosas, responden al gusto del Renacimiento italiano, y, a causa de ser milanés el mercader que provee a Francisco I, se especula con que pudieran ser productos primerizos de los talleres milaneses, realizados en los años treinta del siglo XVI, hasta agotarse el mineral, procedente de una veta desconocida, traída probablemente de Birmania. Se reconoce por su intenso color verde y la presencia de pequeñas manchas color limón.

Aunque el estudio gemológico de 1989 lo identifica como jaspe prasio, nombre que reciben las variedades verdes del jaspe, su estructura es otra, ya que se trata de una jadeíta rica en cromo, cuya fórmula fue establecida por Level y Schubnel[122], para los vasos del Louvre, que hemos examinado personalmente, por lo que tenemos la certeza de que se corresponden con el mismo material de los vasos del Prado n.os 18 y 114 (57 y 56 de Angulo).

El mismo autor cita objetos semejantes entre los bienes del castillo de Pau, pertenecientes a los reyes de la Navarra francesa.





En el asiento 514 encontramos una descripción que pudiera corresponder a la presente pieza: *Ung petit flacon de prasme d'esmeraude garny d'or, pendu à une petite chaigne*[123]. Esta descripción, unida a la presencia del damasquinado y el diseño del asa, nos abre la posibilidad de que tuviera este pomito únicamente la guarnición de boca, tapa y asa, al estilo de la escuela de Fontainebleau, por lo que proponemos, con reservas, su identificación con el vaso que estudiamos.



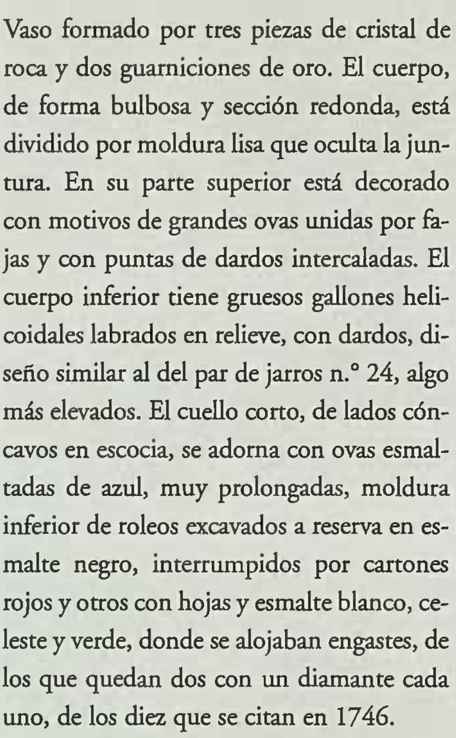
19 *Jarrito de cristal con un niño, asa de dos culebras y cesto de flores*



Milán o París, primera mitad del siglo XVI (?) (vaso).
París, taller o círculo de RICHARD TOUTAIN, 1560-1570 (montura).
Cristal de roca, oro parcialmente esmaltado.
Estuche n.° MNAD: 368.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00074; cat. Angulo: n.° 74, *JARRO, «Alto cm. 15,5»*; inv. 1689: n.° 9C, *POT EN FORME DE BUIRE COUVERTE A GODRONS TOURNANS AU BAS DU CORPS... «haut de six pouces & demi compris l'ance»*; inv. 1746: n.° 19, *AGUAMANIL DE CHRISTAL DE ROCA, «...inclusa el assa, tiene diez dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 119, *VASO EN FORMA DE JARRO, «con su pie de cristal de roca agallonado...»*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, s.d.

Bibliografía: CIERVO, 1923, XXXVIII, pp. 153, 168; ANGULO, [1944] 1989, p. 120; ALCOUFFE, 1974C, pp. 247-248, ils. 15, 16, 19; ARBETETA, 1991, p. 82; ARBETETA, 2000C, pp. 48-50; ARBETETA, 2000D, p. 26.



Vaso formado por tres piezas de cristal de roca y dos guarniciones de oro. El cuerpo, de forma bulbosa y sección redonda, está dividido por moldura lisa que oculta la juntura. En su parte superior está decorado con motivos de grandes ovas unidas por fajas y con puntas de dardos intercaladas. El cuerpo inferior tiene gruesos gallones helicoidales labrados en relieve, con dardos, diseño similar al del par de jarros n.° 24, algo más elevados. El cuello corto, de lados cóncavos en escocia, se adorna con ovas esmaltadas de azul, muy prolongadas, moldura inferior de roleos excavados a reserva en esmalte negro, interrumpidos por cartones rojos y otros con hojas y esmalte blanco, celeste y verde, donde se alojaban engastes, de los que quedan dos con un diamante cada uno, de los diez que se citan en 1746.

La moldura superior, gallonada, tiene otra lista de ovas en verde, sobre las que se yergue la tapa, en domo, con cuatro medallones en azul oscuro, velos colgantes y diamantes engastados, separados por cuatro niños cincelados en oro y guirnaldas polícromas.

Remata un cestillo de cartones, flores y frutos esmaltados. Al pie, guarnición de tipo *mauresque* (inspirada en nuestro mudéjar), con cintas blancas quebradas sobre roleos reservados en el esmalte negro y engastes con un total de cuatro diamantes.

Muy mutilado, falta la escultura de un niño que, apoyado sobre un delfín y portando una caracola en alto, simulaba la piquera, y otro que sujetaba un par de serpientes anudadas que se curvan a modo de asa.

Las diferencias de medida del vaso (Angulo, 15,5 cm; 1746, unos dieciocho cm) se explican por la falta del asa, forma que se aprecia en el estuche.

Se trata de una pieza de gran calidad, muy parecida a otra pareja de jarritos (n.° 24), algo más pequeños y más esbeltos de cuerpo, y similar también a otro conservado en el Louvre (OA. 36), procedente de la misma colección del Delfín.

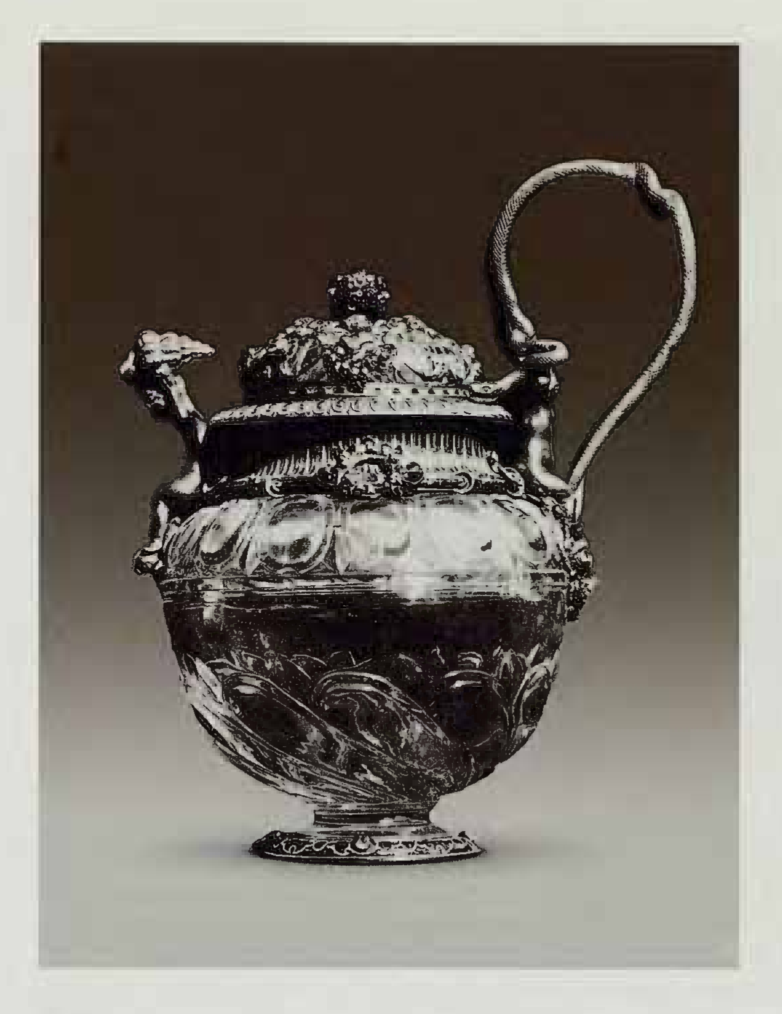
Todos estos vasos se componen de cuerpos globulares o piriformes de cristal de roca, labrado con gallones convexos helicoidales y puntas de dardos, que recuerdan el gusto del último gótico.

Daniel Alcouffe[124] ha reunido una serie de vasos de cristal de roca en una familia estilística con similares características, tanto en la talla como en la montura: los cristales son gruesos, con diseños de gallones helicoidales y dardos; las monturas, tanto en oro como plata, siguen modelos derivados de las creaciones de Enea Vico, en algún caso identificables con grabados de Etienne Delaune y Androuet du Cerceau; la presencia de figuras infantiles en bulto redondo, serpientes anudadas, caracolas, águilas, delfines y molduras de ovas o gallones, unido a diseños esmaltados, es común a todos ellos.

Varios proceden de la colección del Delfín: el n.° 19, la pareja n.° 24 y el OA. 36 del Louvre, muy parecidos entre sí, especialmente el niño, el ramo del remate y la labor de cristal. A éstos se suman el vaso 101 del Prado, con piquera y asa trebolada, la copa del Louvre MR. 318, con gallones torsos y paredes acampanadas, lisas, y, finalmente, el jarro con Narciso n.° 34, en este caso, con gallones rectos. A éstos añadimos el fragmento n.° 89 cuya talla presenta similares características y el cuerpo del vaso del Louvre MR. 207, ambos con gallones rectos.

Procedentes de otras colecciones, Alcouffe cita el equipo donado a la catedral de Siena por el papa Alejandro VII Chigi, en el que figura un acetre con tres serpientes anudadas y niños, diseño emparentado con los jarros n.° 24, y esto a juego con un jarro cuyo cuerpo es similar a esta pareja, con un remate parecido a los del grupo de Madrid y un águila en la piquera.

El ejemplar del Louvre se prolonga en un cuerpo cilíndrico, lo que eleva su volumen. Tiene igual remate que los vasos del Prado y un niño en la piquera con un delfín.





Otros vasos existen en colecciones particulares, como el aguamanil procedente del Ermitage, que formó parte de la colección Mannheimer, con una sirena que lleva una concha por pico y el asa en forma de dos serpientes sujetas por un niño. Dos jarritos similares de la colección Debruge-Duménil, con un niño en el asa y otro con una cabeza de águila en el pico.

Aunque todas estas piezas carecen de marcas, algunas molduras tienen elementos en su diseño semejantes a la decoración del equipo litúrgico de la Orden del Espíritu Santo y un jarro con las armas de Montalembert, en la colección Arconati Visconti[125].

De otros vasos no identificados nos han llegado descripciones que corresponden a objetos parecidos, como los del inventario del cardenal de Lorena, o los de Luis XIV, donde, por ejemplo, leemos descripciones de vasos en cristal, labrados con gallones torsos, asas en forma de serpiente, ramos de flores por remate y niños de bulto redondo en el pico o en las asas, casi siempre objetos de dimensiones parecidas a los jarritos del Prado. Guiffrey[126] transcribe, por ejemplo, la siguiente descripción:

Un vase de cristal de roche en forme de vinaigrier, dont le corps est à godrons, enrichy par le haut d'un ornement d'or esmaillé de diverses couleurs, avec son anse en forme de serpent et son biberon soustenu par un petit enfant, le tout d'argent vermeil doré, ayant un couvercle de cristal, aussy à godrons, au dessus duquel est un petit bouquet de fleurs esmaillé; le dit vase porté sur un pied de cristal garny d'un cercle d'argent esmaillé de bleu, hault de 6 pouces, large de 3 pouces environ.

Todos estos vasos, que Alcouffe considera franceses, tanto en la talla como en sus monturas, datables todas en el tercer cuarto del siglo XVI, preferiblemente en los años sesenta, siguen modelos de los vasos ideados por Enea Vico, publicados en 1543; entre éstos encontramos la figura del sátiro que sujeta una concha como pico del jarro; el tritón con dobles brazos serpentiformes que se transforman en asas sinuosas, combinado con molduras de ovas y gallones; las dobles serpientes como asas; gallones torsos en el tercio inferior del cuerpo de varios vasos; joven sonando una caracola con el cuerpo envuelto por serpientes y un niño recibiendo en un platillo el agua del pico vertedor, etc.[127].

También otros grabadores, entre ellos Cornelius Floris divulgaron variantes de estos diseños, especialmente putti o atlas que acarrean caracolas, modelos que fueron populares entre los plateros centroeuropeos. En Francia, el mayor exponente del estilo lo encontramos en Jacques Androuet du Cerceau, quien pudo inspirar, según Alcouffe, los diseños del grupo de vasos que estudiamos.

Entre la obra gráfica de los decoradores franceses, encontramos un dibujo de



Etienne Delaune para un perfumador con las tres Gracias que tiene puntos de contacto con el vaso estudiado y con el n.° 12. Su base gallonada y con decoración de ovas, tiene estructura similar a la guarnición de la tapa, que forma también el cuello de la vasija[128].

De todo el conjunto, el presente vaso parece un original en el cual se hubieran inspirado los otros, pues es de oro cincelado, mientras que los otros son de plata fundida, algo toscos en su acabado, especialmente el del Louvre.

Desgraciadamente, las mutilaciones a las que ha sido sometido el vaso, impiden cerciorarse de la calidad de las figurillas exentas, aunque las de altorrelieve de la tapa son muy delicadas y recuerdan el aspecto general del vaso n.° 12 (1 de Angulo), el célebre salero con una sirena de oro. También tiene puntos de contacto con otra obra de gran calidad, del platero parisino Richard Toutain, activo entre 1559 y 1579, realizada hacia 1570: el jarro regalado por Carlos IX de Francia al archiduque Fernando II de Austria, pieza conservada en el Kunsthistorisches Museum de Viena (PL. N. 1096). Además de compartir el mismo estilo que la guarnición del pie, se remata con un ramillete polícromo, lo mismo que el resto de los vasos del grupo, y el perrito del asa, en este caso, es similar al de las vinajeras de la catedral de Siena.

Confirmando esta posibilidad, los lazos moriscos de la guarnición de esmalte han sido considerados por Alcouffe y Bimbenet-Privat como propios de la escuela de París, realizados en un taller próximo a la familia Toutain, siguiendo, como ya se ha dicho, un diseño de Sylvius, que también inspiraría la guarnición del pie del vaso E. 254 del Louvre, n.° 417 de la antigua colección real, una vinajera o pomo (*buire*) de sardónice, que Barbet considera del tiempo de Carlos IX[129].

Mientras los vasos conservados en España tienen todos su estuche, los ejemplares del Louvre carecen, desde antiguo, del suyo. Sin embargo, del grupo español únicamente puede considerarse contemporáneo el estuche del vaso n.° 34, con profusa decoración de temas vegetales sobre cuero marrón, similar a las encuadernaciones de la época.

20 *Copa de jaspe con camafeos y esmeraldas*

Augsburgo, JOHANN DANIEL MAYER (1662-1675).
Jaspe, calcedonia, ónice, ágata, plata dorada, esmeraldas.
Etiquetas antiguas en la base: «N.° 41» «100 p».
Estuche n.° MNAD: 450.

Inventarios: Inv. Prado: 00040; cat. Angulo: n.° 40, *COPA DE JASPE CON CAMAFEOS, «Alto cm. 18,5»*; inv. 1689: n.° 41, *UN MOYEN VASE OVALE COUVERT SUR SON PIED à BALAUSTRE DE MESME QUALITÉ, AUTOUR DUQUEL IL Y A UN CERCLE DE VERMEIL DORÉ AVEC DES ORNEMENTS D'OR EMAILLÉ & ORNÉ DE CAMAYEUX, «...haut de huit pouces & demi, long dans son ovale de cinq pouces & large de trois pouces & demi»*; inv. 1746: n.° 20, *COPA OVALADA CON SU PIE Y TAPA DE PIEDRA AGATA JASPEADA, «...incluso el remate tiene trece dedos de alto»*; inv. 1776: n.° 76, *VASO AOBADO CON SU TAPA, PIE Y VASA, DE JASPE DE SICILIA*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«El diametro mayor del vaso es de 4 p.s. y 6 lin.s y el menor de 3p.s. y 1 linea»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, LXV, pp. 156, 175; ANGULO, [1944] 1989, pp. 82-83; ARBETETA, 1991, pp. 82, 83.

Vaso compuesto por cuatro piezas de jaspe y cuatro guarniciones de plata dorada. El cuerpo consta de una pieza de jaspe, sección oval y perfil semicircular, con una tapa rebajada de lo mismo, unida por una faja de plata dorada, con molduras lisas a los extremos. Tiene sobrepuestos dieciséis camafeos que estuvieron separados por otras tantas esmeraldas, en engastes con roleos superiores e inferiores, de los que quedan tres. Similar estructura tiene el resto de las guarniciones, más pequeñas las que lleva el





vástago abalaustrado, con cuatro camafeos y ocho esmeraldas chicas en cada una (faltan cuatro abajo) y mayor la del pie, con doce camafeos y doce esmeraldas.

De las cincuenta y seis esmeraldas originales existentes en 1776, Angulo cuenta veintitrés y veintiuna el estudio gemológico que acompaña la reedición de su catálogo en 1989.

Completaba el perfil del vaso un alto remate, perdido hacia 1813.

Los camafeos —cuarenta en ambos inventarios— son en la actualidad treinta y seis. La Junta comentaba al respecto:

[...]que no hay sitio para mas, a menos que estubiese en el remate[...]

La descripción de 1776 y el estuche del vaso indican la existencia de un importante remate en forma de pirámide donde también podrían hallarse las doce esmeraldas sobrantes, pues son sólo cuarenta y cuatro los engarces existentes en el vaso, así como los cuatro camafeos. La altura original podría establecerse en 22 centímetros y medio, lo que supone una elevación de cuatro centímetros para el remate.

Los camafeos, de calcedonia, ágata y ónice, tienen sus motivos repetidos, como la mujer con el pecho descubierto, que también aparece en otros vasos del Prado, o la arqueta n.° 71, en este caso doce veces repetida. Tres cabezas sin rasgos distintivos, tres camafeos con caballos marinos y un delfín; una cabeza laureada de emperador, dos bustos, uno femenino, una mujer con la melena suelta, un personaje acostado y algunos camafeos correspondientes a series, que se presentan sueltos, completan el repertorio. Así, el sátiro que contempla a Hermafrodito; Horacio Coclés saltando a las llamas; la Fama o Venus en triunfo; libación ante un ara, personaje con prisionero; Orfeo amansando el Cancerbero y Hércules luchando con el león de Nemea.

Como indica Angulo, los camafeos son toscos y parecen provenir de series industriales, lo que se corresponde a la montura del vaso, labrada con escasos medios, pero a la que no falta armonía en la composición, si incluimos el remate entre sus volúmenes.

La presencia de esmeraldas colombianas y del jaspe amarillo, abre la posibilidad de su realización en un taller ajeno a los focos italianos de Milán y Florencia, fuera también del entorno de la corte francesa.

La técnica y estética de las guarniciones es también diferente al resto de los vasos del Prado. Sin embargo, encuentran su paralelo en un vaso conservado en el Museo de Historia Natural de París, parte de un lote que adquirió Luis XIV entre 1684 y 1701[130]. Parecido al vaso n.° 16, obra probable del mismo autor, éste, en forma de copa avenerada sobre balaustre, se corona con una sirena de coral. Las guarniciones tienen dos molduras, superior e inferior, de plata dorada que encuadran la sucesión de piedras, engastadas en bocas a caja, muy simples y ornadas con roleos de grueso hilo aplicado sobre el fondo liso.

El lote mencionado, proveniente de Alemania, fue comprado a un mercader con casa en Augsburgo, Dalencé, y estaba compuesto, con bastante probabilidad, por obras de Johann Daniel Mayer, reconocibles por sus combinaciones coloristas en las guarniciones y una talla algo descuidada de la piedra, siguiendo modelos de Gasparo Miseroni y su hijo Ottavio, a los que interpretaba simplificando sus trazos. Es, en definitiva, producto de un arte en decadencia.

El estuche, con decoración de encaje de soles, pájaros y claveles de corte popular, es similar al de los n.ºs 13, 16, y 87, vasos todos obra del mismo autor al que atribuimos esta obra.

21 *Pomo con mascarones, rubíes y diamantes*

Milán, GASPARO MISERONI o su taller, segunda mitad del siglo XVI (vaso).
Ágata, oro esmaltado, rubís, diamantes.
En la base, etiqueta antigua, rota, con el n.° 71. No vemos la que cita Angulo: «N.° 59» «Donne par Madame la Dauphine».
Estuche n.° MNAD: 22.863.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00015; cat. Angulo: n.° 15, *JARRITA DE AGATA CON MASCARONES, «Alto cm. 11»*; inv. 1689: n.° 59 A, *UNE URNE D'AGATE D'ORIENT FORT BELLE COUVERTE, AVEC SES DEUX ANSES EN DEMIE CONSOLE DOUBLE, «...haute de cinq pouces deux lignes»*; inv. 1746: n.° 21, *POMO CON SU PIE, ASSAS Y TAPA DE PIEDRA AGATA, «...siete dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 74, *TIBORCITO DE PIEDRA AGATA*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...la circunferencia del cuerpo de este tiborcito es de 7 p.s. escasas...»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, XXIV, pp. 151, 160; ANGULO, [1944] 1989, p. 40; VERLET, 1963, p. 152; ARBETETA, 1991, p. 83.

El vaso está compuesto por tres piezas de ágata, dos guarniciones de oro, una con diamantes y rubíes y un engaste con un rubí. El cuerpo aovado tiene forma de urna, con una depresión en los hombros de la que surge el cuello, de paredes cóncavas y grueso labio anular. Dos asas monolíticas, en forma de voluta, surgen de sendos mascarones barbados, posiblemente representaciones de Sileno, y acaban junto al labio del vaso. La tapa es un mascarón con una cabeza de león, que entre sus fauces sostiene el engaste de oro con rubí.

El pie, redondo, se une al cuerpo mediante guarnición de rubíes y diamantes









engastados en hilera, alternados. Unas hojas de oro sujetan la base del cuerpo.

Falta la guarnición del pie, robada en 1918, con doble hilera de hojas y rubíes en línea con diamantes.

El pie podría haber sido alargado posteriormente con otra pieza de ágata y dos guarniciones, enriquecidas por rubíes y diamantes. En el cuerpo del vaso, una etiqueta especifica que es regalo de la Delfina a su esposo, y remite al n.° 59 del inventario de 1689.

Angulo contabiliza aparte el rubí «abrillantado» del conjunto de siete que cita el inventario de 1776, cuando está incluido. De otra forma, la cuenta saldría con una piedra más (setenta y cuatro) de las que se citan en 1746. En la actualidad quedan catorce de éstas.

El perfil es similar al de la urna de basalto que procede de la colección de Mazarino, hoy en el Louvre, con el n.° de inventario MR. 220, obra descrita ya en 1601, pero anterior[131], y al de la que aparece en un grupo de Venus y Amor existente en el Kunsthistorisches Museum de Viena (PL. N. 1750), conjunto realizado por Ottavio o Giovan Ambrogio Miseroni, hacia 1600.

La exquisita labra del pomo del Prado no es inferior a la de Viena, sino superior, y la pieza parece más antigua. Además, los mascarones bajo las asas, delicadamente tallados, recuerdan algunas obras atribuidas a Gasparo Miseroni, como el jarro MR. 281, expuesto en la Galería de Apolo del Museo del Louvre, por lo que bien pudiera ser producto de este artista o su taller familiar[132].

22 *Taza de sanguina con turquesas y rubíes*



Imperio Otomano o India, siglo XVII.
Sanguina, oro, turquesas, rubís.
Estuche n.° MNAD: 21.957.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00071; cat. Angulo: n.° 71, *TAZA DE SANGUINA CON TURQUESAS, «Alto cm. 7»*; inv. 1689: n.° 73, *TASSE RONDE DE JASPE D'ORIENT GARNIE AUTOUR DU CORPS DE SIX COMPARTIMENTS D'OR à LA PERSIENNE ENRICHIS DE VINGT UNE TURQUOISES & VINGT SEPT RUBIES, «...haute de deux pouces & demi & de diametre quatre pouces»*; inv. 1746: n.° 22, *TAZA DE PIEDRA VERDE, EMBUTIDA DE PERFILES DE COLOR DE ORO, «...tiene quatro dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 64, *TAZA CON SU PIE, DE PIEDRA SANGUINA*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...El diametro circular de esta taza es de 4 p.s.»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, XVII, pp. 150, 174; ANGULO, [1944] 1989, p. 116; VERLET, 1963, p. 153; ARBETETA, 1991, p. 83.

Vaso monolítico, realizado en sanguina, también llamada heliotropo. Su cuerpo, de boca aovada y perfil acampanado, muy abierto, asienta sobre un ruedo menor.

La decoración consiste en un diseño de líneas paralelas al borde y pie, con reservas para cuatro grandes medallones, todo en oro embutido, según la técnica Kundam.

Los medallones están realizados con engastes florales unidos por tallos y hojas, en los que se alterna el colorido rojo de los rubíes con el azul de las turquesas. Así, dos medallones tienen una turquesa central y ocho rubíes alrededor, en mandorla; los otros dos tienen ocho turquesas y un rubí central. Falta una turquesa.

Verlet identifica, con dudas, la descripción de este vaso con la del n.° 76, sección ágatas, de 1689. En efecto, el número de piedras no coincide, al ser menor en el inventario de Versalles (veintiuna turquesas y veintisiete rubíes), que el proporcionado por Angulo (veintiséis turquesas y treinta y seis rubíes). El inventario de 1756 cuenta cuarenta y ocho, entre turquesas y rubíes y el de 1776 coincide con el de 1689 (veintiuno y veintisiete rubíes).

Además, el diámetro de la boca es el mismo, según se desprende de las medidas proporcionadas por la Junta en 1839.

Verlet, que no manejó los inventarios de 1746 y 1776, se atuvo a la descripción de Angulo, incorrecta en este caso, por lo que el n.° 76 queda definitivamente adscrito al vaso del que se trata.

La dificultad para la apreciación de un objeto cuya estética no corresponde a nuestra cultura aparece claramente en la descripción de 1776, cuando se interpretan como *Quatro pajaros* los diseños en forma de alas que aparecen entre las labores de oro embutido, concretamente en la parte superior de los dos grandes medallones.

La Junta, sin embargo, advierte que *no se ven tales pájaros ni sitio donde puedan estar.*

Ésta es una labor islámica, otomana o india, de hacia 1600, con ejemplos relativamente frecuentes. La base del cuerpo y del cuello del n.° 4 están recorridas por los mismos sobrepuestos, muy similares a un florón conservado en el British Museum de Londres, que Skelton publica como labor otomana de comienzos del siglo XVII[133]. En la colección Czartoryński de Cracovia se encuentran diversos objetos turcos, fechados en el siglo XVII, que incorporan plaquetas semejantes, como la silla de montar de Stanislaw Jabtonowski y los arreos de su caballo; penachos para caballo de la misma colección; otra silla de la colección del castillo de Wawel en Cracovia; bastones (cetros) de nobles, polvoreras y otros objetos de diversas colecciones polacas, que se vieron reunidos en una exposición sobre el *Cerco de Viena en 1683*. Posiblemente, alguna de estas piezas de jade sería mogola, entre otras otomanas[134].

En el Louvre, procedentes de la colección real, se encuentran dos vasos con semejante diseño, los n.os MR. 201 y 202, muy parecidos entre sí, a juego con el perfumador n.° 5, desaparecido en 1918.

Por último, anotamos como detalle curioso el hecho de que se incrementó la valoración de este objeto dentro de la colección del Delfín, pasando de cincuenta pistolas a ochenta, lo que viene a indicar que la valoración de los objetos exóticos estaba en alza.



23 *Taza con ramos de oro y rubíes*

India Mogol, finales del siglo XVI-principios del XVII.
Ágata (?), oro, rubíes.
Estuche desaparecido.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00070; cat. Angulo: n.° 70; *TAZA DE AGATA CON ORO Y RUBIES, «Alto cm 6»*; n.° inv. 1689: n.° 174, *PETITE TASSE RONDE D'AGATE D'ORIENT GARNIE AUTOUR DU CORPS DE RINCEAUX D'OR A LA PERSIENNE... «haute de deux pouces 3 lignes & de diametre au bord deux pouces & demi»*; inv. 1746: n.° 23; *TAZA DE PIEDRA AGATA CON UNA GUARNICION QUE SIRVE DE PIE*; inv. 1776: n.° 66, *TAZITA DE PIEDRA AGATA CON SU PIE DORADO...*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«El diametro circular es de 2 ps. y 7 ls.»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, XIX, pp. 150, 172; ANGULO, [1944] 1989, p. 115; VERLET, 1963, p. 153; ARBETETA, 1991, p. 83; CASTELLUCCIO, 2000, p. 68, il. 12.

Vaso compuesto por una pieza de ágata blanquecina (o jade nefrítico) y dos guarniciones de oro. Su perfil forma un semicírculo acampanado, de paredes hondas. Cubre la superficie un diseño de tallos vegetales enroscados con pequeñas hojas y florecillas en las que se engastan cabujones de rubíes, todo ello realizado con la técnica Kundam. El pie, bajo, tiene acanaladuras, realizadas probablemente para encajar la guarnición, en este caso de filigrana sobre plancha, dispuesta en dos hileras enriquecidas por cabujones de rubíes.

Falta un pedazo en el borde, que ya estaba dañado en 1689 y desapareció definitivamente hacia 1815.

El perfil del vaso denota su origen, obra influenciada por la estética china, quizás proveniente de la India Mogol, a juzgar por la retícula de oro con diseño típico de la segunda mitad del siglo XVI en esta zona. Sin embargo, la guarnición del pie corresponde a modelos más antiguos, inclusive medievales.

Angulo menciona como paralelo otra taza en el Louvre, ésta de cristal de roca con zafiros, esmeraldas y granates engastados en un diseño lineal de oro. Tras examinarla, encontramos cierta semejanza a simple vista, pero la elaboración sigue un lenguaje diferente; sin ser igual, es más parecido técnicamente un platillo de jade que suele acompañar a la primera pieza[135].

Entre los numerosos ejemplos de ornamentaciones similares a la del cuerpo de esta taza, destacamos tres muy semejantes en la colección Al-Sabah, del Museo Nacional de Kuwait, n.° inv. LNS 208 HS, con retícula de ritmos curvos, más simples, en cristal de roca, lo mismo que la n.° LNS 368 HS, muy similar en perfil, y la n.° LNS 140, en jade, que tiene ramajes y un pajarito parecido[136]. Las tres podrían estar realizadas con similar técnica de aplicación del oro, denominada Kundam, que también se aprecia en una botella de cuerpo globular y alto cuello, realizada en jade, con una retícula superpuesta de hojas y flores con diseño similar, en las que también van engastados cabujones de rubíes. Esta pieza, conservada en el Museo Victoria y Alberto de Londres, es obra algo posterior, realizada a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII[137].



24 *Jarritos de cristal con niños y sierpes*

París (?), tercer cuarto del siglo XVI.
Cristal de roca, plata dorada, oro esmaltado, rubíes.
Estuches n.ºs 364 y 366 del MNAD.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00075, n.° 00076; cat. Angulo: 75, 76, *JARRITOS CON SIERPES EN EL ASA, «Alto cm. 14 y 12,5»*; inv. 1689: n.° 60 C, *VASE EN BURETTE AVEC GODRONS TOURNANS AU BAS DU CORPS & UN PETIT CUPIDON TENANT DANS SES MAINS DEUX SERPENS, «...haut de six pouces...»*; n.° 61 C: *UN AUTRE VASE PAREIL*; inv. 1746: n.° 24, *DOS AGUAMANILES, «...tienen ocho dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 116, *DOS VASOS PEQUEÑOS A MODO DE VINAGERAS*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, s. d.

Bibliografía: CIERVO, 1923, XXXVI, pp. 152, 168; ANGULO, [1944] 1989, p. 121; ALCOUFFE, 1974C, pp. 247-248, ils. 15, 16, 19; ARBETETA, 1991, p. 83; ARBETETA, 2000C, pp. 48, 50.





Par de vasos prácticamente iguales, compuestos por tres piezas de cristal de roca y dos guarniciones de plata dorada y parcialmente esmaltada, incompleta la del vaso n.° 76 de Angulo.

El cuerpo de ambos vasos, globular, está formado por dos piezas ensambladas mediante una moldura, lisa la superior y con bajorrelieve de gallones helicoidales y dardos en la inferior.

Un corto cuello une el pie redondo, y se completa con dos guarniciones: la superior forma cuello y tapa, en plata esmaltada, con dieseño de lacerías en la que está embutido esmalte azul opaco.

Remata un ramillete de flores en oro esmaltado con un rubí (falta en el vaso 76 de Angulo), al igual que los sobrepuestos de cartelas con rubíes rectangulares (faltan también en el vaso 76).

El pico está formado por un niño, realizado en bulto redondo, que se sienta en el arranque del cuello, sosteniendo en alto una caracola. En el n.° 76 de Angulo falta el asa, otro niño sentado sujetando por el cuello dos serpientes enroscadas.

Recordaremos en este caso lo consignado al tratar del vaso n.° 19: una serie de vasos, dispersos por diferentes colecciones europeas, aparecen realizados con semejantes características. Son piezas labradas en cristal de roca, con monturas muy similares[138]. Los cristales presentan gruesas paredes, con diseños de gallones helicoidales y dardos; las monturas, tanto en oro como plata, se adornan con la presencia de figuras infantiles en bulto redondo, serpientes anudadas, caracolas, águilas, delfines y molduras de ovas o gallones, elementos que, decorados parcialmente con esmaltes, son de uso común a todos ellos.

Seis proceden de la colección del Delfín, el n.° 19, la pareja n.° 24 y el OA. 36 del Louvre, parecidos entre sí, a los que se añaden el vaso 101, con piquera y asa trebolada, y, finalmente, el jarro con Narciso n.° 34 en este caso, con gallones rectos. A éstos hemos añadido el fragmento n.° 89, cuya talla presenta similares características.

Como paralelo se puede citar, en primer lugar, el equipo donado a la catedral de Siena por el papa Alejandro VII, en el que figura un acetre con tres serpientes anudadas y niños. Su diseño está emparentado con los jarros del n.° 24. El acetre, además, hace juego con un jarro cuyo cuerpo es similar a esta pareja, con un remate parecido a los del grupo de Madrid y un águila en la piquera.

El ejemplar del Louvre arriba mencionado, n.° OA. 36, con estrecho parecido a la pareja que estudiamos, se prolonga en un cuerpo cilíndrico, lo que eleva su volumen. Tiene igual remate que los vasos del Prado y un niño en la piquera con un delfín.

Otros vasos existen en colecciones particulares, como el aguamanil procedente del Ermitage, con una sirena que lleva una concha por pico y el asa en forma de dos serpientes sujetas por un niño. También menciona Alcouffe los jarritos similares de la colección Debruge-Duménil ya citados, con un niño en el asa y otro con una cabeza de águila en el pico.

Aunque todas estas piezas carecen de marcas, algunas molduras tienen un diseño semejante al equipo litúrgico de la Orden del Espíritu Santo y un jarro con las armas de Montalembert.

De otros vasos no identificados nos han llegado descripciones que corresponden a objetos parecidos, como los del inventario





del cardenal de Lorena, o los de Luis XIV, donde hemos podido leer descripciones de vasos en cristal, labrados con gallones torsos, asas en forma de serpiente, ramos de flores por remate y niños de bulto redondo en el pico o en las asas, casi siempre objetos de dimensiones parecidas a los jarritos del Prado.

Todos estos vasos, que Alcouffe considera franceses, tanto en la talla como en sus monturas, fechables todas en el tercer cuarto del siglo XVI, siguen modelos de los vasos ideados por Enea Vico, publicados en 1543; entre éstos encontramos la figura del sátiro que sujeta una concha como pico del jarro; el tritón con dobles brazos serpentiformes que se convierten en asas sinuosas, combinado con molduras de ovas y gallones; las dobles serpientes como asas, tal cual vemos en el par de vasos.

En otros grabados se aprecian diseños de gallones torsos en el tercio inferior del cuerpo de varios vasos; joven sonando una caracola con el cuerpo envuelto por serpientes y un niño recibiendo en un platillo el agua del pico vertedor, etc.[139].

También otros grabadores, entre ellos Cornelius Floris, divulgaron variantes de estos diseños, especialmente niños y viejos que acarrean caracolas, temas muy populares entre los plateros centroeuropeos. En Francia, la obra de Jacques Androuet du Cerceau pudo inspirar los vasos que estudiamos.

En cuanto a los arabescos de la montura, están inspirados, al igual que la guarnición del pie del vaso n.° 19, en modelos de lazos moriscos publicados por Sylvius en 1554[140], que pueden relacionarse con las variaciones de Etienne Delaune, publicadas hacia 1575.

La guarnición del pie tiene un diseño parecido a la de la copa de jaspe MR. 176 del Louvre.

25 *Taza con tapa y mujer con penacho esmaltado por remate*



Milán, último cuarto del siglo XVI (vaso).
Primer cuarto siglo XVII (guarniciones).
Sanguina, jaspe prasio, oro esmaltado.
En la base, dos etiquetas, una con el n.° 79 y otra con una llave que indica «N.° 79» y que abarca la siguiente anotación: «N.° 39/76 p.».
Estuche n.° MNAD: 349.

Inventarios: Inv. Prado; n.° 00012; cat. Angulo: n.° 12, *COPA ABARQUILLADA DE DIASPRO;* inv. 1746: n.° 25, *COPA OVALADA CON SU PIE Y TAPA,* «*...tiene doce dedos, y medio de alto.*»; inv. 1763: n.° 56; inv. 1776: n.° 79; *VASO AOBADO CON SU TAPA*; 1839: Observacines de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, «*...su diametro mayor es de 5 p.s y 3 Ls*».

Bibliografía: CIERVO, 1923, XXXVIII, pp. 151, 174; ANGULO, [1944] 1989, p. 36; ARBETETA, 1991, p. 83.

El vaso consta de pie oval, vástago y copa abarquillada con tapa algo menor, además del remate. Se describen treinta y dos amatistas en los inventarios, no mencionadas por Angulo.

Lo más destacado, sin duda, fue el remate que ya no existe, descrito en 1734 como una figura de medio cuerpo, realizada en ágata, con penacho en la cabeza. El inventario de 1776 especifica que la cabeza es de ágata y el ropaje de oro esmaltado de amarillo, azul, blanco, encarnado y negro, con un penacho de tres plumas de oro en el tocado.

La guarnición de la tapa desaparecida, también de sanguina, estaba realizada en oro esmaltado de blanco y negro, con sus motivos relevados, al igual que las guarniciones que restan. Tenía, distribuidas entre la guarnición de la tapa y el pie, treinta y dos amatistas de Vich, talla hexagonal, en diferentes tamaños, con sus correspondientes engastes. La tapa y la guarnición del pie ya se dan de baja en la nota de la Embajada española en París.

La forma original del vaso se aprecia muy bien en el estuche, con una altura total de algo menos de 23 cm. La tapa, con perfil en arco rebajado, era algo más pequeña que el cuerpo, y reposaba sobre un ancho labio.

El motivo del penacho con tres plumas lo encontramos en algunas figuras femeninas que ornan diferentes vasos del Prado, como la sirena n.° 12 y la bicha del asa del vaso n.° 78.

No desdeñaban los coleccionistas incluir entre sus colecciones bustos de pequeño tamaño, con las cabezas realizadas en piedras duras, acompañadas de ropajes y cabellos ejecutados en oro esmaltado las más de las veces. Estos bustos exentos podían, a veces, ser empleados para realzar algún vaso rico, como sucede probablemente, con el busto de negra del n.° 134, o la cabecita que remata el n.° 119.

Rodolfo II poseyó varias de estas pequeñas piezas, ejecutadas por Ottavio Miseroni y su taller. En el Museo degli Argenti se conservan varios de estos ejemplares (inv. Gemas n.os 291, 763, 455), realizados algunos para figurar como remates, como los que diseñara Buontalenti en el siglo XVI para decorar una papelera[141].

Incluso el Delfín poseía varias, según se anota en su inventario, de las que ya se han citado algunas. Por ejemplo, el n.° 339 de la colección de ágatas, consistía en un busto femenino de ágata con el tocado de la cabeza terminado por un botón, que fue donado por la Delfina. El MR. 363 del Louvre, un busto en forma de término, procede también de las colecciones de este príncipe.



26 *Cofrecito de jaspe*

Taller augsburgués, siglo XVII.
Jaspe, plata dorada u oro esmaltado, granates, turquesas.
Estuche n.° MNAD: 383.

Inventarios: Angulo no lo cita, por haber desaparecido hacia 1815; inv. 1689: n.° 61 C, «*UN PETIT COFFRE QUARRÉ D'AGATHE D'ALLEMAGNE...*»; inv. 1734: n.° 61; inv. 1746: n.° 26, «*COFRECITO CON SU TAPA DE PIEDRA, q.e parece Diaspero guarnecidos los Cantos, y con Cinco Moroncitos de Color de Oro Esmaltado, en que estan engastados noventa, y nuebe piedras Turquesas, y Bermelletas, y por pies quatro bolitas con Casquillos color de oro. Tiene tres dedos de alto; Cinco, y medio de largo...*»; inv. 1776: n.° 83, «*Un cofrecito de piedra jaspe de Sicilia de colores, compuesto de guarnición de plata dorada, con unas listas y engastes; cinco sobrepuestos unidos, engastados y esmaltados de varios granos de azul, blanco, y amarillo, con quatro volas en la misma plata: la tapa es labrada con quatro viselas, guarnezido con...*».

Bibliografía: ARBETETA, 1991, p. 83.





Carecemos de imagen alguna de este objeto, pero sus proporciones y volumen nos vienen indicados por el hueco interior de su estuche, de planos rectangulares formados por las placas de jaspe, posiblemente de tonos ocre, unidos por cantoneras moldudadas, con sobrepuestos calados en plata dorada u oro esmaltado de azul, blanco y amarillo, enriquecidos con granates y turquesas engastadas y apoyado en cuatro bolitas. Los sobrepuestos ocuparían el centro de cada plano, en forma de mandorla, desarrollándose en sentido horizontal.

La tapa, de bordes biselados, tendría otro sobrepuesto similar. Fue regalo de mademoiselle de Bessola.

Las medidas del estuche son las siguientes: exteriores: 8 x 11,30 x 8 cm; hueco interior: 5 x 9 x 5 cm (aprox.).

Es un pequeño estuche rectangular, de piel marrón vinoso, decorado con orlas barrocas de *encaje de soles, puntas* y florones, que forman un frente con reserva romboidal, donde existe un motivo central, estuche similar a los de los n.os 13, 16 y 87 que alojan obras de Johann Daniel Mayer. Se abre lateralmente, y mediante un giro, puede mostrarse el contenido frontalmente.

Su interior es particularmente interesante, pues, al estar forrado en felpa azul, el cofrecillo que contuvo ha dejado diversas marcas, entre ellas las correspondientes a las patas de bola que describen los inventarios, y relieves laterales que corresponderían a los sobrepuestos esmaltados y enriquecidos con piedras que adornarían cada plano, incluida la tabla, biselada a cuatro aguas.

La combinación cromática que se describe es propia del tercer cuarto del siglo XVII, especialmente en Augsburgo, y se encuentra también en el n.° 16, que así mismo incorpora tursquesas.

Recordemos al respecto que estos cofrecitos fueron generalmente utilizados como joyeros y, frecuentemente, donados a instituciones eclesiásticas para ser empleados como relicarios, como el que se conserva en el Palacio Real de Madrid, que fue donado a la Real Capilla, cuyo aspecto nos recuerda la citada descripción, aunque tiene cuerpo ochavado, con grandes placas ovales de ágata, asentado sobre bolas y sobrepuestos de plata esmaltada y piedras finas y preciosas[142], que consideramos realizado hacia mediados del siglo XVII.

27 *Taza de oro con balajes y turquesas*

Imperio Otomano o India Mogol, finales del siglo XVI, o primer cuarto del siglo XVII.
Oro, turquesas, rubíes.
Etiqueta ilegible en la base.
Estuche n.° MNAD: 343.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00069; cat. Angulo: n.° 69, *TAZA DE ORO CON BALAJES Y TURQUESAS, «Alto cm. 8»*; inv. 1689: n.° 38 A, *TASSE RONDE D'OR à LA PERSIENNE GARNIE D'ORNEMENTS & COMPARTIMENTS PARSEMÉE AUTOUR DE GRENATS ENCHASSEZ, «...haute de trois pouces & de diametre au bord cinq pouces & demi»*; inv. 1746: n.° 27, *TAZA DOBLE COLOR DE ORO, «...quatro dedos y medio de alto...»*; inv. 1776: n.° 28, *TAZA GRANDE DE ORO*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«Su diametro circular es de 5 pulgadas y 9 lineas»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, VII, pp. 149, 174; ANGULO, [1944] 1989, p. 114; ARBETETA, 1991, p. 84.



Vaso de cuerpo con perfil de arco rebajado, algo exvasado, y boca redonda, unido a un ruedo de asiento cuyo diámetro es menor que la mitad del de la boca. Está forrado, por dentro, por una lámina lisa, probablemente de oro, y al exterior con una labor de mosaico realizado con setecientos noventa y un fragmentos de turquesa. El diseño consiste en una banda con rótulos rodeando el labio y un campo reticulado de tallos, hojas y flores, parecido al del vaso n.° 23, aunque más tupido, con cuatro mandorlas de oro picado y florones de estructura similar a los de la taza baja n.° 22 y el perfumador n.° 5. En cada una de las flores está engastado un rubí cabujón, que son en total ciento sesenta. Está realizado en oro según la técnica Kundam. En la base presenta una decoración nielada con diseño de arabescos de gran calidad, como el resto del trabajo. La Junta en 1839 señala que pueden ser labor turca. La condición de taza doble se recoge en el inventario, quizás por su aspecto de pieza forrada. Curiosamente, la huella interna del estuche sugiere que pudo tener otra taza por tapa. En efecto, el estuche, que ostenta una etiqueta con el n.° 28, correspondiente al número de inventario del presente vaso en 1776, por lo que no cabe dudar de su identificación, presenta una diferencia de altura de más de cuatro centímetros, e incluye una elevación cilíndrica que podría pertenecer a un remate o al ruedo de asiento de una taza aún más plana que serviría de tapa, aunque en 1689 no se describe tal pieza.

Recogemos la identificación del inventario de 1689 facilitada por Daniel Alcouffe con reservas, puesto que no se menciona en ella el empedrado de setecientas noventa y una turquesas que revisten la taza, y las piedras citadas no son granates, sino rubís, en número de ciento sesenta. Aunque se halla en relación con los vasos 5, 22 y 23, recordamos los ejemplos de labores parecidas, como la muy similar plaqueta de jade con un florón conservado en el British Museum de Londres, que Skelton publica como labor otomana de comienzos del siglo XVII[143], algo más tosca que la presente labor, o los vasos del Louvre, n.os MR. 201 y 202, procedentes de la colección real y el primero, a su vez, de la colección del cardenal Mazarino, que parecen formar juego con el perfumador n.° 5, desaparecido en 1918. Si la colección de Mazarino fue inventariada tras su fallecimiento en 1661, el vaso 201 tuvo que ser realizado con anterioridad, lo que nos ubica ya en la primera mitad del siglo XVII. Efectivamente, existe en el Museo de Topkapi una garrafa con decoración parecida; la labor de mosaico con turquesas embutidas es similar a la de un perfumero de perfil similar al n.° 5, existente en el Topkapi; el dibujo de la base también se relaciona con piezas de finales del siglo XVI, como el relicario del manto de Mahoma[144], si bien, la presente obra es de mayor calidad.





28 *Copa de sardónice con cabeza de águila*



Bizancio, siglos IV-V (?) (copa).
París, último tercio del siglo XVII (guarniciones, parte posterior a 1698).
Ágata, oro esmaltado, rubíes, diamantes, esmeraldas.
Estuche n.º MNAD: 360.

Inventarios: Inv. Prado: n.º 00044; cat. Angulo: n.º 44, *VASO DE CALCEDONIX CON CABEZA DE AGUILA*, *«Alto cm. 22»*; inv. 1689: n.º 18 C, *GRANDE COUPE RONDE EN FORME DE CALICE, D'AGATE ONIX A TREZE GODRONS CREUX EN DEDANS & GRAVÉ EN DEHORS...* (al margen) *«Haute à present de sept pouces six lignes sur quatre pouces onze lignes de large»*; inv. 1746: n.º 28, *COPA ACANALADA CON SU PIE*, *«...catorce dedos de alto...»*; inv. 1776: n.º 70, *VASO DE PIEDRA AGATA*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«El diametro de la taza es de 4 p.s y 10 1/2 lineas»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, XXII, pp. 151, 173; ANGULO, [1944] 1989, p. 87; VERLET, 1963, pp. 149, 152; ALCOUFFE, 1984, pp. 138-139, il. 11a; ARBETETA, 1991, p. 84.

El vaso está formado por tres piezas de ágata de distintas tonalidades y cuatro guarniciones de oro esmaltado.

El cuerpo es una pieza antigua de sardónice, de boca redonda y perfil curvo, decorada con gallones cóncavos con reborde, separados por puntas de dardos muy esquemáticas. Una ancha guarnición de oro recorre el labio, con diseño esmaltado de hojarascas blancas y negras unidas por festones de cintas azules, igual al del n.º 17, excepto en la franja inferior, con esmalte en verde y azul oscuro. Sobre dicho borde se apoya una cabeza de águila, esmaltada en blanco y negro.

El vástago piriforme se alza bajo un grueso nudo de moldurón y doble escocia, todo ello picado de lustre y esmaltado con sobrepuestos en motivos de hojarasca blanca y negra, nervaduras blancas, cintas azules quebradas y hojas verdes de trasflor, también igual al del n.º 17 salvo en la moldura inferior, que falta. Algo más pequeña es la guarnición que une el vástago al pie plano, del que falta la guarnición, idéntica en este caso a la del n.º 17, a juzgar por las fotografías.

También en 1918 le fue robado el dragón del asa, idéntico al del vaso citado.

El número de piedras en 1746 era de cincuenta y ocho, de las que quedan cuatro diamantes, seis rubíes y seis esmeraldas.

El cuerpo tiene tres pequeños agujeros, tapados por sendos trocitos de piedra, lo que indica su empleo en un uso anterior. Ya se describe esta peculiaridad en el inventario de 1689.

Alcouffe, al estudiar el cáliz del emperador de Romanos, conservado en San Marcos de Venecia, advierte que la copa de este vaso, también de sardónice, presenta gallones señalados por su perfil labrado en bajorrelieve, separados por puntas de dardos, decoración similar a la del vaso del Prado, con el que la compara, poniendo en relación otros ejemplos, como el cáliz de Carlos IV de la catedral de Praga y un fragmento de taza encontrado en Siria, que se conserva en la Biblioteca Nacional de París. Sin embargo, el citado autor propone una datación más tardía para los vasos de Praga y Madrid, basado en los hallazgos de la tumba de la emperatriz María, fallecida en 407[145].

El cáliz de Romanos se guarnece con una rica montura constantinopolitana del siglo X, que abraza la piedra, lo que indica que no ha podido ser retocado con posterioridad.

Este vaso, como puede observarse, es muy parecido en la montura al n.º 17, que también tiene su cuerpo formado por una pieza antigua de sardónice. Ambos se relacionan con las monturas del vástago del n.º 30 (45 de Angulo), y todos ellos con el vaso de amatista MR. 218 del Louvre.

La guarnición y las figuras están realizadas en plena moda de las «hojarascas», con el típico esmalte pintado en negro sobre fondo blanco, que combina con las cintas y roleos del pie, al estilo Berain.

Según las notas marginales de las descripciones de ambos en el inventario de Versalles, parece que este vaso fue montado copiando al n.º 17, ya que éste se describe con la guarnición entera, salvo el nudo del vástago, que se añadió después, mientras que al presente vaso se le sustituyó la guarnición entera, que se describe con un círculo de oro esmaltado de diversos colores al borde, enriquecido con rubíes, y un pie de oro esmaltado, cincelado con grutescos, que encuadraba seis cabujones ovales de ágata.

Quizás el diseño ya estaba anticuado en esas fechas, porque la nota marginal explica que se le añadió el cerco del labio con el dragón y la cabeza de águila, elevando el cuerpo sobre un pie de balaustre, con diversas guarniciones de oro esmaltado, esmeraldas, diamantes y rubíes, lo que costó ciento cincuenta luises, en vez de los cincuenta que había costado la reforma del n.º 17, más que el valor del objeto, tasado anteriormente en ochenta luises.





El vaso pasó de una altura de cuatro pulgadas y nueve líneas a siete pulgadas y seis líneas, dato que confirma su uso anterior como taza baja.

Aún a comienzos del siglo XVIII continuaba de moda el tema decorativo de los dragones alados como asas, según se aprecia en un grabado, ya citado, obra de Masson, platero y grabador, activo en esta época[146].

Recogemos con reservas, al igual que se hizo al tratar el n.° 17, la sugerencia de Verlet de que ambos vasos pudieran ser obra de Josias Belle, autor del que se conoce una muy corta relación de obras, pese a ser frecuentemente citado.

En el Museo del Louvre se conservan algunos vasos, citados más arriba, realizados probablemente por el mismo platero, como el vaso E. 523, también de sardónice antiguo, con el pico formado por una cabeza de águila mayor, pegada al cuello de la vasija; pie, asa y tapa siguen la moda de las hojarascas. A estos se añade el MR. 218 ya citado.

Vasos todos pertenecientes a la antigua colección de Luis XIV, como otro, el MR. 114, que también tiene el pico en forma de cabeza de águila. Otra variante presenta el MR. 123, con un caballito y un lagarto, ambos esmaltados, donde persiste la misma idea.

Ante el número de vasos con sus guarniciones estilísticamente emparentadas, y la constatación de reformas realizadas en algunos estando ya en las colecciones del rey y su hijo, cabe presumir, como ya se ha comentado, que este grupo de monturas se realizaron conjuntamente para el monarca y su hijo, en la década final del siglo XVII, en pleno auge de la moda de las hojarascas (en este caso mezcladas con el estilo Berain), propiciada en la corte gracias a series repetidamente citadas, como las de Louis Rupert[147], las del monogramista PC[148], o tantos otros.

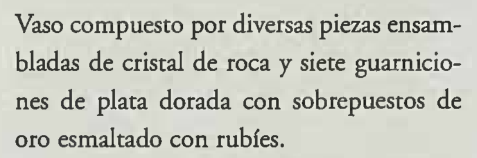
29 Jarra de cristal con asas en forma de cartones y decoración de rosas



Milán, taller de las rosas (?), finales del siglo XVI o principios del siglo XVII.
Cristal de roca.
Estuche n.° MNAD: 12.113.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00092; cat. Angulo: n.° 92, *JARRA CON ASAS EN FORMA DE CARTONES, «Alto cm. 26,5»*; inv. 1689: n.° 30C, *VASE EN POT à BOUQUETS... «haut de neuf pouces»*; inv. 1746: n.° 29, *JARRA CON SU PIE, Y ASAS DE CHRISTAL DE ROCA GRAVADO, «...quince dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 123, *JARRO GRANDE, CON SU PIE ASAS Y VOCA A GENERO DE CEES*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...La circunferencia de este jarro dada la medida, debajo de la estremidad inferior de las asas, es de 13 ps. y 2 lins.».*

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 154; ARBETETA, 1991, p. 84.



Vaso compuesto por diversas piezas ensambladas de cristal de roca y siete guarniciones de plata dorada con sobrepuestos de oro esmaltado con rubíes.

El cuerpo es de grandes proporciones, muy aovado, de perfil piriforme. Su decoración está dividida en tres fajas, separadas por bandas de líneas verticales y círculos cóncavos, que imitan los engastes en hilera de las piedras preciosas. En la parte inferior están labrados gallones cóncavos con los bordes planos, separados por líneas y dobles puntos.

En el medio, ramos de hojarasca e hileras de granos, y en la parte superior, labradas en bajorrelieve, se aprecian seis rosetas dobles de siete pétalos, separadas por gallones. El cuello es corto, con moldura de arandela, y la boca, cuadrilobulada, presenta decoración grabada de ramos e hileras de granos. Partiendo de la banda superior, dos asas nervadas en volutas o cartones se unen al borde del vaso mediante cuatro guarniciones sencillas, con estrecha greca central de ovas esmaltada de negro. Uniendo el cuello al cuerpo y éste al pie redondo, se aprecian dos guarniciones similares a la del pie, con sobrepuestos esmaltados en blanco, negro, verde y rojo, de los que sobresalen dieciocho rubíes engastados en bocas cuadradas.

La jarra es obra de tradición milanesa, aunque con peculiaridades en la decoración, como el uso de los círculos cóncavos, la separación de los motivos mediante líneas verticales y las rosetas de la parte superior, que también aparecen en un vaso del Louvre, el E. 103. Angulo, citando a Lamm, ya advirtió la semejanza del motivo, aunque no menciona los crecientes que acompañan las flores talladas en el vaso francés, mucho más simple que el del Prado. Estos crecientes podrían simbolizar el signo personal de Enrique II.

La botella del Louvre no se parece, salvo en las rosetas, a la jarra del Prado. Su elaboración es más tosca y el diseño poco equilibrado. Sin embargo, también es una pieza singular, con los motivos decorativos separados por líneas verticales, y dos fajas laterales de rayas y ovas cóncavas.

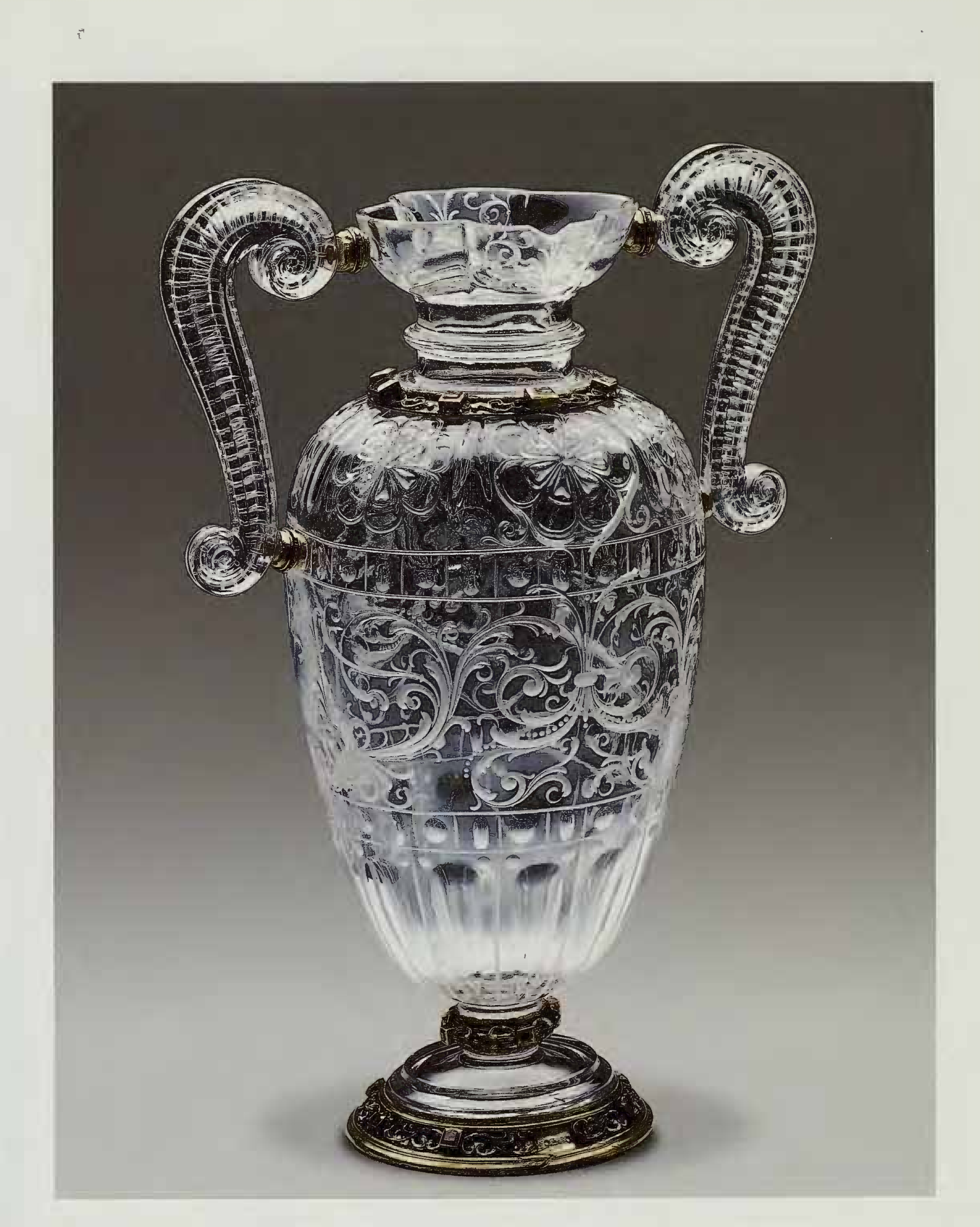
Los sobrepuestos de la guarnición —que consideramos original— nos recuerdan los diseños, más evolucionados, del conjunto de dos jarros con bandejas en sanguina n.° 11, labrados hacia 1610, por lo que podría corresponder a la época del reinado del primer monarca Borbón, Enrique IV (1589-1610).

En cualquier caso, nos hallamos ante un taller distinto a los habituales de los grandes tallistas, que podría estar emparentado, o quizás ser el mismo que el que denominamos «taller de las águilas», por lo semejante de algunas piezas. En este caso, el perfil de la jarra es idéntico al de la n.° 86, atribuida a este taller, pieza mucho más alta.

Hemos identificado en el inventario de 1689 la botella E. 103 del Louvre, por lo que está claro que perteneció a la misma colección que el vaso del Prado, lo que hace más probable su realización en un taller común.

De las doscientas cuarenta y tres piezas de cristal reseñadas, la jarra n.° 29 se describe en el asiento n.° 30, y la del Louvre en el n.° 60, lo que implica que formaban parte de la colección del Delfín al iniciarse el inventario.

Su estuche, de felpa roja, recuerda los que se realizaron para Luis XIV en el mismo material.



30 *Copa abarquillada de ágata con una banda de aves y flores en la guarnición*



Milán, siglo XVI (vaso).
Augsburgo o los Países Bajos, hacia 1590 (?) (guarnición de los laterales).
París, hacia 1686 (montura).
Ágata, jaspe, oro esmaltado, diamantes, esmeraldas y rubíes.
En la base, etiquetas antiguas, con las anotaciones: «82»; «448»; «100 L».
Estuche n.° MNAD: 382.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00045; cat. Angulo: n.° 45, *COPA ABARQUILLADA Y GALLONADA, «Alto cm. 14,5»*; inv. 1689: n.° 443 A, *TASSE EN GONDOLE D'AGATE D'ORIENT FEÜILLE-MORTE à GRANDS & PETITS GODRONS, «...haute de cinq pouces neuf lignes, longue de six pouces huit lignes & large de quatre pouces deux lignes.»*; inv. 1746: n.° 30, *COPA ABARQUILLADA Y ACANALADA, «...ocho dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 82, *VASO ABARQUILLADO ARMINELLADO*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«El diametro mayor es de 5 pulg. y 8 ls. y el menor 3 pulgs. y 11 ls.»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, XXX, pp. 152, 160; VERLET, 1963, pp. 139, 152, il. 9; ANGULO, [1944] 1989, pp. 88-89; ARBETETA, 1991, p. 84.

Vaso compuesto por tres piezas de jaspe y una de ágata. Cuerpo oval, de perfil en arco rebajado.

Está tallado con diez gallones, más anchos los de los extremos y con hojas grabadas, separados por costillas de aristas vivas.

En su parte inferior, se aprecia una ancha guarnición redonda, con diseño de cintas y hojarascas, esmaltada de azul oscuro de trasflor, blanco opaco con toques rosas y pinceladas negras. Ésta le une a un botón que, a su vez, finaliza en otra guarnición, menor, con anillos de hojarasca en blanco y negro. El nudo, en forma globular, se sostiene sobre el pie con una guarnición doble que remite a los diseños anteriores, aunque introduce el color verde en el esmaltado.

Su pie, en forma de domo, tiene acanaladuras, realizadas probablemente para enriquecerlo con otra guarnición.

En el Museo del Louvre hemos examinado algunos vasos con formas gallonadas, siendo quizás el más parecido la taza oblonga MR. 145, realizada en jaspe prasio, o la MR. 168, algo menos prolongada.

Sin embargo, el elemento más llamativo del vaso es quizás una guarnición lateral que está compuesta de dos bandas caladas, sujetas por charnelas y pestañas, por lo que pueden ser separadas de los costados. Esto hace factible la contemplación de las ramas esquemáticas talladas en los gallones más anchos del vaso.

Cada banda se compone de piezas caladas con unos sobrepuestos de aves colocados sobre los ramajes vegetales, y las cajas de engaste con las piedras preciosas, que se distribuyen salpicando la composición. Ésta, en forma de ese, recuerda las *piezas* y *entrepiezas* que formaban las bandas, collares y manillas españoles de la época de Felipe II, muchas de ellas realizadas en Augsburgo y Países Bajos. La base, de hojas y flores, está esmaltada con pinceladas negras sobre fondo blanco con toques rosas, y su acabado es del mismo tipo que el del nudo y pie del vaso, de la segunda mitad del siglo XVII, aunque el diseño de los florones y las aves sigue modelos de hacia 1590, y el cuerpo de las aves está esmaltado a reserva, técnica absolutamente pasada de moda en la fecha de ensamblaje del vaso. Podría deberse a un nuevo esmaltado, pero también a un intento de dotar a la copa de un aspecto más antiguo. Compárense estas aves con el diseño de un pinjante holandés con un pavo real de hacia 1580[149], y sus flores en forma de estrella con las del pinjante alemán con un cazador, realizado entre 1580 y 1590[150], y, especialmente, un pinjante con loro, del Museo degli Argenti y un grabado alemán con diseño para una pareja de pendientes, ambos realizados hacia 1600[151].

Aunque parezca raro incorporar un diseño arcaizante, tenemos entre los vasos del Delfín otro caso: el de los medallones esmaltados de los vasos n.° 7 (38 y 39 de Angulo).

La guarnición del nudo es similar a la de los n.os 17 y 28, posteriores a 1689, y éstas a la del vaso del Louvre MR. 218, todas ellas realizadas en el estilo propuesto por el ornamentista Berain, a base de cintas quebradas en rectas y curvas, con hojarascas.

Dentro del mismo estilo, pero en plata dorada sin esmalte, existe en el Louvre un vaso realizado con un cuerpo parecido, cuyos laterales se sujetan por dos mascarones con diadema y velo, unidos por charnelas a la base y pestañas al borde, quizás para sujetar el vaso de piedra sin tener que agujerearlo. Esta labor es similar a los n.os 61, 63, 85 y 131, con la misma marca que el primero, Michel Debourg, realizada entre 1686 y 1687.



31 *Taza baja con guarnición de filigrana y bermelletas*

Milán, taller de Metellino (?), finales del siglo XVII.
Ágata, plata dorada.
Estuche n.° MNAD: 367.

Inventarios: Angulo no lo cita por haber desaparecido hacia 1815; inv. 1689: n.° 433A, *«Une autre Tasse longue en forme de panier d'agate d'Orient à pareils godrons que la precedente plus étroite dans le milieu qu'aux deux bouts ornée de deux anses en rinceaux de vermeil doré enrichis sur le dessus de grenats, garnie d'un pied de vermeil. Haute en tout de deux pouces deux lignes, longue de cinq pouces quatre lignes, large sans les anses de deux pouces six lignes»*; inv. 1746: n.° 31, *«Una taza abarquillada de Piedra Agata, con guarnición al pie, y assas de Feligrana color de oro, en que estan engastadas diez y seis piedras especie de Vermelletas que enclusas las assas Tiene cinco dedos de alto, y Caja como la antec.»*; inv. 1776: n.° 72, *«Un vaso abarquillado y arminellado, con sus medias Cañas, de piedra Agata guarnezido de plata de feligrana, doradas las asas, y se compone de unas hojas, y Cartones, en el pie una lista con dos cordonzillos guarnezidos dhas asas con diez y seis granates pequeños, labrados rosas, redondos; y regulada la plata en onza y media y todo con la piedra de dho vaso bale 5.66»*.

Bibliografía: Arbeteta, 1991, p. 84.



Taza baja, de ágata, boca oval y gallones amplios, separados quizás por costillas como otros vasos del Prado, como el número 118 (59 de Angulo), de guarnición posiblemente muy semejante, ya que consistía en elevadas asas de filigrana de plata dorada que, enriquecidas con dieciséis bermelletas o granates, estaban dispuestas transversalmente. Su ruedo de asiento, al igual que el del vaso citado, estaba realizado con igual técnica.

La forma del hueco interior del estuche es lo único que queda para hacerse una idea del aspecto del vaso, al que en 1776 se describe abarquillado, con ocho medias cañas lisas, labradas a modo de costillas. La forma del hueco interior del estuche ha sido una importante referencia, la única imagen real, de una importante guarnición de filigrana desaparecida hacia 1815.

La forma del estuche muestra, visto desde arriba, su boca cuadrilobulada, con laterales más pequeños y dos asas en forma de orejas, con copete en la parte superior.

Existen en el Museo del Louvre algunos vasos con diseño similar, como los de jaspe verde MR. 145 y MR. 168. En el Prado, además del citado n.° 118, está el vaso 30 (45 de Angulo) con las mismas características. La descripción de 1689 considera la piedra como ágata de Oriente, lo que se repite en la descripción de la bandeja n.° 38, por lo que, aunque no descartamos su posible origen europeo, la forma nos recuerda modelos del Asia Central y la India.

Hay que recordar, al respecto, que el nuncio extraordinario de su Santidad había regalado en 1702 al Delfín la bandeja n.° 38, también con guarnición de filigrana y otra taza que no heredó Felipe V, con la que formaba conjunto. Esta taza, inclusive su guarnición, debió ser muy parecida a la 118, donada, al igual que la presente por el conde de Tessé al gran Delfín, padre de Felipe V. En Milán se montaron algunos vasos con guarniciones similares a la del pie del vaso citado, especialmente hacia finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, entre ellos varios existentes en el Louvre, adscritos al taller de Metellino, relacionado con los estuches de la serie que denominamos «del jarroncito».

32 *Taza con tapa y engaste a la romana, rematada por un jarroncito*

Centroeuropa (?), hacia 1600.
Sanguina, rubíes, oro esmaltado.
En la base, etiqueta antigua con el n.° 78.
Estuche n.° MNAD: 396.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00020; cat. Angulo: n.° 20, *COPA GALLONADA DE DIASPRO CON RUBIES, «Alto cm. 11»*; inv. 1689: n.° 338 A, *«Une coupe ronde à neuf godrons de jaspe de plusieurs couleurs sus son pied à balaustre de mesme qualité aussi à godrons garni de trois cercles d'or emaillé enrichis de rubis avec son couvercle godronné en façon de dôme orné d'or & de rubis & terminé par un petit pot à bouquets d'or emaillé haut de sept pouces & de diametre quatre pouces»*; inv. 1746: n.° 32, *COPA CON PIE Y TAPA DE PIEDRA VERDE, «...diez dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 78, VASO, *HECHURA DE TAZA*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...su diametro circular es en los puntos mas salientes de 4 p.s y y lin.s y en los angulos entrantes de 3 p.s y 8 1/2 lin.s.»*.

Bibliografía: Ciervo, 1923, XXVII, pp. 151, 160; Angulo, [1944] 1989, p. 45; Verlet, 1963, p. 152; Arbeteta, 1991, p. 84.







Vaso formado por tres piezas de piedra y dos guarniciones.

El cuerpo, de perfil en segmento de arco, tiene ocho gallones que conforman una boca polilobulada, en redondo. También el vástago abalaustrado se decora con gallones convexos, pero tiene sólo cuatro y el pie, acampanado, vuelve a tener ocho. El cuerpo se une al vástago mediante una guarnición abocelada de oro, decorada con esmalte embutido azul y rojo de trasflor junto con negro opaco, según diseño de tallos ondulantes, hojas y flores estilizadas. La guarnición que une el vástago al pie es diferente, una moldura entre dos golletes, con roleos de esmalte negro embutidos y una hilera de rubíes en bocas cuadradas.

Falta desde 1918 la tapa cupuliforme, algo menor de diámetro, formada por piezas triangulares unidas por una montura de ancho borde y fajas que, a modo de nervaduras, se reunían en lo alto, con decoración de cartones recortados, muy geométrica, al gusto romanista, animada por toques de esmalte. Se remataba con un pequeño jarroncito, también esmaltado, y su ramo de flores, que aún se aprecia en la foto de Laurent.

Actualmente tiene ocho rubíes en la guarnición que une vástago con pie, donde existía otra, muy rica, también con esmalte negro de roleos vegetales y las piedras dispuestas en hilera.

En 1746 se contabilizan ciento treinta y cinco piedras engastadas; ciento treinta y seis en 1776, lo que, evidentemente, es un error que no podemos corregir al faltar la casi totalidad de las piedras del vaso.

Por su diseño es distinto a todos los vasos del conjunto, y el estuche también resulta singular.

El vaso está realizado en heliotropo o sanguina, aunque el vástago parece jaspe.

La guarnición del nudo bajo el cuerpo, en oro esmaltado con diseños de claveles y flores estilizadas de esmalte opaco y translúcido embutido, sigue un modelo no frecuente en el área francesa, fechable hacia 1590-1600. Sin embargo, el estado de la pieza impide aventurar cualquier opinión.

33 *Vaso globular de prasma de esmeralda con ricas guarniciones y numerosas piedras preciosas*

Taller y época indeterminada (vaso).
París, segunda mitad siglo XVII (?) (guarnición).
Prasma de esmeralda (cromojadeíta) (?), oro esmaltado, diamantes, esmeraldas, rubíes.
Estuche n.° MNAD: 375.

Inventarios: Angulo no lo cita. Todo, excepto la copa, desaparecido hacia 1815. La copa, quebrada, desapareció con posterioridad a 1839; inv. 1689: n.° 12A: *«Une Tasse ronde de Prime d'Emeraude garnie d'un couvercle d'or emaillé au bord d'un cercle aussi d'or, sur son pied de mesme; le tout enrichi de diamans, rubis, Emeraudes & saphirs. haute de huit pouces & large de quatre pouces trois lignes»*; inv. 1734: n.° 12: *«Un vaso en forma de copón...»*; inv. 1746: n.° 33, *«Un Vaso en forma de Copon de Piedra verdosa (algo sentida) con su pie, Tapa, y remate de color de oro esmaltado, y en el lavio una guarnicion de lo mismo, sin Esmalte, y en el pie, y tapa, están engastadas veinte, y una Piedras Diamantes, Esmeraldas, Rubies, y incluso el remate tiene doce dedos, y medio de alto...»*; inv. 1776: n.° 81, *«Otro vaso en forma de copon de pietra sanguina (que esta hendido), con su guarnizion en la voca, tapa, y remate, vasa y pie de oro, esmaltado de relieve, unas frutas, flores y Cartones de blanco verde y rojo, sobrepuestos, y unidos diferentes engastes; en la guarnizion de la voca un genero de enrejado de cintas enlazadas: al canto un genero de cordoncillos, todo de rubies pequeños, Caujones, guarnezido con onze Diamantes fondos vajos y delgados, de varios tamaños, con quinientos y veinte rubies, tambien de diferentes tamaños; onze esmeraldas, las mayores labradas la tabla conbesa, y las demas pequeñas de varios tamaños, quatro Zafiros Caujones mui pequeños y regulado el oro en treze onzas mas o menos, todo con la piedra de dho vaso y caja vale 20.549... 12.»*; notas 1815: (Embajada), *«No ecsiste mas que el vaso hecho dos pedazos»*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«Conforme: la copa del baso que es lo unico que ecsiste es de Diaspro muy trasluciente; está pegada y esportillada; y su diametro tiene 4 pul.s.»*.

Bibliografía: ARBETETA, 1991, pp. 84-85.

Cuerpo esférico de piedra verdosa, ligeramente achatado, con una guarnición de oro con sobrepuestos esmaltados en blanco, verde y rojo que comprendía un vástago cilíndrico o abalaustrado, pie redondo y remate en forma de campanil, según se aprecia en el hueco del estuche. En la boca del vaso se encontraba una ancha guarnición calada, a modo de rejilla formada por cintas o cartones. Todo ello enriquecido con pequeños rubís, diamantes, esmeraldas y zafiros.

La descripción del enrejillado de cintas hace pensar en los modelos franceses al gusto Berain y otros decoradores del reinado de Luis XIV, con cintas ondulantes y quebradas, entre roleos vegetales de gusto clásico.

En el interior se observa la presión ejercida por el labio de la copa y el ruedo de encaje.

El vaso, sospechamos que sin guarnición alguna, se halla en paradero desconocido.

La identificación del presente objeto nos ha causado numerosos problemas, pues encontramos varias contradicciones en los inventarios. En 1776 se mencionan nada menos que once diamantes, quinientos veinte rubíes, once esmeraldas y cuatro zafiros cabujones; en 1746 sólo se mencionan veintiún diamantes y un número indeterminado de piedras, pero sin embargo, coinciden en la descripción de la forma del vaso, lugar de las guarniciones, y en citar la quebradura de la tapa, lo que posiblemente fuera la causa de su pérdida en París.

Por otra parte, ningún otro vaso tiene tan alto número de piedras.

Finalmente, puesto que únicamente el inventario de 1689 menciona que es un vaso de prasma de esmeralda, hemos decidido considerarlo como tal con todas las reservas. Fue tasado, pese a estar roto, en doscientas cincuenta pistolas.



34 *Jarro de cristal con narciso y una sirena*

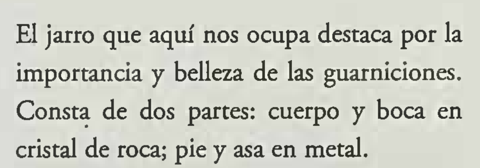


Milán o taller francés (?), mediados del siglo XVI (vaso).
París, entorno de los TOUTAIN, quizás RICHARD TOUTAIN, hacia 1555 (guarnición).
Cristal de roca, plata blanca y dorada, oro esmaltado, rubís.
Estuche n.º MNAD: 21.959.

Inventarios: Inv. Prado: n.º 00077; cat. Angulo: n.º 77, *JARRO CON SIRENA EN EL ASA, «Alto cm. 41»*; inv. 1551: n.º 883; *GRANDE ESGUYERE DE CRISTAL, «fort riche, le pied garny d'or & argent enrichy de petits rubis, L'ance d'un Assirus courbé regardant dans la dicte esguyere, servant d'un corps d'abondance, garny de petit rubis, au dessus ung terme dessoubz une teste de Meduze esmaillée de blanc; avec son estuy»*; inv. 1601: n.º 6; *VASE DE CRISTAL, «le pied d'or et argent doré, l'ance d'un terme d'argent et au dessus une figure courbée qui sor d'un cornet d'abondance d'or esmaillé de fruictages de plusieurs couleurs, dans son estuy»*; inv. 1689: n.º 4; *VASE EN FORME ANTIQUE MANIERE DE BUIRE, «...haut de quinze pouces compris l'anse»*; inv. 1746: n.º 34, *JARRO... CON ASSA QUE VIENE DESDE EL EXTREMO, «...media vara de alto»*; inv. 1776: n.º 114, *AGUA MANIL GRANDE*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...La circunferencia tomada en el centro es de 16 p.s. y 3 lineas»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, XXXV, pp. 52, 168; ANGULO, [1944] 1989, pp. 122-123; ALCOUFFE, 1974C, pp. 266-267, il. 5; BIMBENET-PRIVAT, 1983A, pp. 53-60; ARBETETA, 1991, p. 85; LÓPEZ-BARRAJÓN, 1992, pp. 343-349; POULAIN, 1997-1998, pp. 51-53; CRÉPIN-LEBLOND, 1998, p. 84; ARBETETA, 2000C, pp. 48, 50; ARBETETA, 2000D, p. 26.

Exposición: *L'orfevrèrie parisienne de la Renaissance. Trèsors dispersés*, París, 1995, cat. n.º 74.



El jarro que aquí nos ocupa destaca por la importancia y belleza de las guarniciones. Consta de dos partes: cuerpo y boca en cristal de roca; pie y asa en metal.

El cuerpo es aovado, con boca de cuello alto, pico elevado y laterales en volutas. La panza se recorre por ancha franja lisa, limitada por molduras acanaladas, mientras que la zona inferior se decora con gallones y dardos y la superior con gallones de dos altos, todo labrado en relieve con técnica correcta y paredes algo gruesas.

La labor de platería acaba de perfilar el volumen del aguamanil, que se asienta sobre un pie acampanado de oro, con arabescos de esmalte negro embutido, y una red de lacerías en esmalte blanco, entre las que asoman cabecitas infantiles, también esmaltadas y bocas de engaste con rubíes tallados en cabujones ovales.

El asa, muy elevada, se compone de dos figuras de bulto redondo, con los torsos de plata blanca, consistentes en un joven que surge de las flores y una cornucopia, y una sirena con la cola en oro. Antaño se unía al cuerpo del jarro mediante dos serpientes simuladas por un grueso cable de oro trenzado que desapareció tras el robo de 1918.

En cuanto al estado de conservación, se observan leves desperfectos en el esmaltado del pie, y, aparte de la mutilación del asa, se contabilizaron doce rubíes en 1746, diez en 1776 y doce en el estudio gemológico de la última edición del catálogo de Angulo (1989).

Existe cierta similitud de modelado entre el asa del jarro y las figuras de otros vasos del Prado, en concreto las dos vinajeras o jarritos en plata dorada y esmaltada, emparentados con un tercero de oro esmaltado, n.os 19 y 24 (n.os 74, 75 y 76 de Angulo), en este caso con figuras de niños.

El asa participa de modelos comunes a determinados grabados del manierismo internacional que circulaban por toda Europa, entre otros, los editados en Amberes con motivos de Cornelius Bos, y especialmente, los modelos de atlantes y términos publicados por Hans Vredeman de Vries, derivados de prototipos producidos por la escuela de Fontainebleau, con exponentes como Rosso y Primaticio, y los diseños de Androuet du Cerceau, divulgador de las creaciones de Vico, que inspiraron los jarros arriba citados. Pierre Woeriot, en el diseño de una espada, fechado en Lyon en 1555, emplea figuras con extremidades enroscadas[152].

El perfil general del vaso, derivado también de los ejemplos de Vico, es similar a otros jarros de la escuela de Fontainebleau, como el que aparece en un dibujo atribuible a Etienne Delaune, en la colección de la reina de Inglaterra, con el asa representando a Dafne transformándose en laurel[153]. Realizado entre 1579-1580, un jarro de la colección del duque de Rutlandia muestra un ser marino de colas entrelazadas, con un caracol encima, que se inclina sobre la boca[154].

Sin embargo, este vaso ya se describe, con el número 883, en el inventario de los bienes del castillo de Pau, realizado para Jeanne D'Albret en 1561-1562[155], entre los objetos que componían el tesoro de los reyes de la Navarra francesa.





En 1601, el inventario de Enrique IV confirma la presencia de este objeto entre los bienes reales, ya en París[156].

Algunos ejemplares de la cerámica francesa de Saint-Porchaire reproducen vasos muy similares, hecho que ya constataba Alcouffe y verificamos con diversos ejemplos que aquí se exponen. Lo que resta por averiguar es si tales diseños, datables en la década de los cincuenta del siglo XVI, tuvieron alguna inspiración en el vaso que estudiamos o bien se basaron en una fuente iconográfica común.

La cerámica de Saint-Porchaire se distingue por sus originales decoraciones estampilladas sobre una fina pasta blanca que reproduce volúmenes de vidrios y obras de platería contemporáneas, con un sentido muy peculiar de los efectos cromáticos, mezclando lo popular con soluciones refinadas. Se considera el primer intento europeo de imitación de la porcelana y en la composición de su pasta interviene el caolín, aunque tratado de diferente manera. Son contados los ejemplares existentes, apenas setenta, y al parecer, se ejecutaron para la corte de Enrique II.

Concretamente, el ejemplar que conserva el Cleveland Museum of Art, en Cleveland, es el modelo más próximo al del Prado[157], y puede deducirse que se ha inspirado en éste. La figura de la sirena o ninfa se ha suprimido, y el personaje masculino presenta ciertas incoherencias. Mientras en el aguamanil de Madrid la figura se inclina para mirarse en el agua, el hombrecillo de cerámica mira al frente, anulando la referencia al mito, aunque conserva un faldellín vegetal. Un casco de guerrero descontextualiza definitivamente al personaje.

Otro jarro, muy similar al citado, existe en el Royal Museum of Scotland, de Edimburgo, procedente de la colección Walpole, donde estuvo atribuido a Giulio Romano. Crépin-Leblond lo compara con el vaso

que estudiamos, si bien menciona una cabeza de Medusa desaparecida, que creemos se trata de una interpretación de los rostros que aparecen entre los entrelazados del pie. Recuerda este autor los jarros con asa antropomorfa diseñados por Rosso para Francisco I, de los que se conservan en la Escuela de Bellas Artes, dibujados por Léonard Thiry.

Vaso muy parecido es el que existe en una colección privada de París, con una figura masculina en oro esmaltado, apoyada en el borde de la vasija, a medio camino entre los modelos de Saint-Porchaire y el vaso del Prado. De la cintura para abajo es también un término, y aparece el esquema de las serpientes entrelazadas que, en este caso surgen de una flor estilizada. Sin embargo, el vaso consiste en una copa honda, con la piquera elevada, vástago alto, de balaustre y pie redondo, profusamente decorada con una escena de lucha, labrada por buena mano y las muy repetidas escenas marinas de desarrollo circular al pie. La figura posa sus manos sobre dos delfines, pasando a convertirse, de Narciso, en tritón que marcha sobre los delfines[158]. La labor de cristal de roca está atribuida al taller de los Sarachi.

En cuanto al esquema decorativo de las guarniciones de oro, este vaso se relaciona principalmente con una copa procedente de la colección de Mazarino, hoy en el Louvre (OA. 8) y el aguamanil de sardónice del Kunsthistorisches Museum de Viena (PL. N. 1096).

Los esmaltes del pie, en el estilo llamado en francés *mauresque*, que se convirtieron en un motivo ornamental típico de la orfebrería francesa, derivan del mudéjar español, realizados durante el reinado de Enrique II, si bien sobreviven contadísimos ejemplares.

Se pueden relacionar con los trabajos de Toutain el Joven, estudiados por Bimbenet-Privat en 1983[159], aunque en un estudio realizado sobre esta pieza en 1995 no aporta novedades tras las conclusiones de Alcouffe al respecto[160].



Denominados en latín *maurusias*, en francés *mauresques* (*groppi moreschi* en italiano, *moresque patterns* en inglés, etc.), las composiciones mixtas de lacerías dispuestas sobre un campo de hojas puntiagudas, unidas por tallos lineales en ritmos curvos, se consideraron de origen turco y medio-oriental, por lo que se denominaron *arabesques*, creyendo el motivo proveniente de Persia y Turquía, vía Venecia. Los diseños de estas hojas orientales coinciden plenamente con los existentes en España desde antiguo, utilizados en nuestras artes decorativas y, entre ellas, la metalistería y los trabajos con metales preciosos.

De hecho, la mezcla de lacerías y tallos sinuosos, a veces en forma de retícula, aparece en diseños de jardines, bordados, encajes, encuadernaciones y otros objetos, con modelos similares a los que se emplearon en la Andalucía musulmana, donde las lacerías también se disponen sobre un fondo vegetal visible en los mármoles de Medina Azahara, en las yeserías del Alcázar de Sevilla, en la Alhambra (éstos son similares tipos de hojas, tallos y esquemas difundidos por los repertorios), en los edificios mudéjares y en la decoración de objetos del período nazarí.

Jordan y Constanini-Lachat reconocen esta influencia española en Francia, ya desde el siglo XV denominada a la *façon d'Espagne* o *ouvraige de moresque*, citando el caso de Diego de Zayas, quien realizó labores de ataujía en la corte de Francisco I, Enrique VIII de Inglaterra y Eduardo VI. Curiosamente, en el español actual, la técnica de ataujía se denomina *damasquinado*, término que puede originarse en la corte medicea laurentina, al mencionar una parte de sus colecciones como *alla Damaschina* o moda de Damasco.

El crecido número de repertorios para labores de bordado y encaje que se publicaron en Venecia sirvió también para la difusión de los modelos de lacerías y *lazos* de nudo —que algunos denominan incorrectamente con el galicismo *entrelazos*— empleándose como ornamentación en otras producciones. César Vecelio y el célebre Paganino son ejemplos de ello. Son importantes, por la difusión que alcanzaron, algunos repertorios, como el de Cristian Egelnoff, publicado entre 1530-1540, el denominado *Opera nova*, publicado por Domenico de Sera en 1543, o los más tardíos de Battista y Marchio Sessa, que vieron la luz entre 1560-1562 también en Venecia, todos con similares modelos. Sin embargo, la obra más destacada de esta tendencia es la de Francisco Pellegrin, quien llega a Francia en 1528, procedente de Venecia. En 1530 publica *La Fleur de la science de Pourctraicture*, y el mismo año, su recopilación de modelos titulada *Patrons de broderie façon arabique et ytalique*, que alcanzó, al igual que la anterior numerosas reediciones.

Entre los modelos contemporáneos para decoraciones que se publicaban en colecciones de grabados, podemos citar los editados por Balthasar Sylvius en Amberes en 1554, bajo el título *Variarum protractionum quas vulgo maurusias vocant*, lo que indica que las labores moriscas ya eran un estilo popular, pues grandes orfebres, como Hans Mielich o Virgil Solis enriquecían, hacia 1550, sus delicadas obras con esmaltes excavados, preferentemente negros y cintas curvadas, encuadra-

dos en el gusto del arabesco, pero no de raigambre mudéjar, como ciertos modelos de la escuela francesa, sino al gusto veneciano y turco[161].

Sin embargo, en este caso es patente la influencia de las lacerías mudéjares, reconocidas por los autores franceses que se han ocupado de la pieza, especialmente Dominique Poulain, quien cita como fuentes próximas la cerámica y los damasquinados españoles[162]. Esta autora presenta la pieza madrileña como ejemplo de que la cerámica de Saint-Porchaire ha copiado directamente las obras de orfebrería, y no dibujos comunes a ambas, como propuso en su día Hayward. Por la misma razón podríamos incluir el jarro de la colección privada parisina que se menciona arriba, pues todo este grupo de objetos guarda una estrecha relación estilística. Otros vasos del Prado relacionados con obras de Saint-Porchaire son los n.os 3 y 101 (n.os 82 y 100 de Angulo), especialmente éste último; el n.º 1 y 111 (n.os 84 y 62 de Angulo), así como el par del n.º 24 (75-76 de Angulo), con una semejanza más lejana.

En cuanto a la iconografía, nos parece adecuada la identificación tradicional con el mito de Narciso, por lo que no consideramos factible la interpretación de ambas figuras como Baco y una sirena, según se cita en el inventario de 1776 y hace suya Mario López-Barrajón[163], proponiéndolo como un símbolo de la mezcla del agua y el vino.

Por lo que respecta al cuerpo de cristal de roca, realizado en dos pedazos, su talla es de bastante espesor y se atiene al modelo milanés de gallones en la parte superior e inferior con ancha banda central (decorada o no) delimitada por molduras o filetes. Recogemos la hipótesis de Alcouffe[164], apoyada por M. Bimbenet-Privat, acerca de la posible elaboración francesa del cristal, y, sin descartarla, la consignamos junto a una probable procedencia milanesa.

Éste es, en definitiva, uno de los más bellos vasos del conjunto del Prado, con el valor añadido de su origen y rareza. Nos hallamos ante una singular creación, un objeto único y hermoso que se complementa y cobra sentido con el uso, porque este objeto, mencionado en los inventarios antiguos como aguamanil, sólo podría contener agua, el agua de la fuente en la que Narciso se refleja y se metamorfosea. Porque la figura del joven representa a Narciso que mira asombrado su imagen en el agua mientras comienza a convertirse en flor, y la sirena o bicha, que, a modo de cariátide, sostiene la primera figura, podría representar algún personaje femenino relacionado con el mito de Narciso: bien Liriopea, madre del joven, bien la ninfa Eco, enamorada y no correspondida por éste.

Los limos musgosos de la fuente están sugeridos por las barbas de la voluta donde se apoya Narciso, y toda la composición respira un aire agreste acorde con el *stil rustique* que dominaba en Fontainebleau y sus florestas.

35 *Vaso oval de cristal con Baco en el remate*



Milán o París (?), segunda mitad del siglo XVI (cristal).
Francia, siglos XVI-XVII (montura).
Cristal de roca, oro esmaltado, diamantes y rubís.
Estuche n.° MNAD: 354.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00089; cat. Angulo: n.° 89, *VASO, «Alto cm. 6,5»*; inv. 1689: n.°34C, *TASSE OVALE COUVERTE GODRONNÉE AU BAS DU CORPS... «haute de cinc pouces, longue de mesme & large de trois pouces & demi»*; inv. 1746: n.° 35, *«Un Vasso con su tapa de Christal de Roca, y hechura ovalada con dos guarniciones, y por remate un Baco todo de Color de oro esmaltado, y en la de la Tapa, y remate estan engastadas doce Piedras Diamantes, y Rubies que incluso el remate tiene ocho dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 120, *«Un vaso aobado con su tapa y pie de cristal de roca agallonado y liso tiene en la tapa su guarnicion de oro, compuesta de una lista aobada, y en ella unos festones de flores, frutas, hojas y cintas, esmaltado de azul, blanco, verde y rojo; a la parte de afuera agallonado, y encima por remate un muchacho sentado sobre un genero de Peñasco, tambien esmaltado, con quatro engastes unidos, sobre ocho que tiene la misma pieza; el pie tambien esmaltado de verde, azul, negro, y rojo los engastes guarnecidos con Quatro diamantes, uno de ellos delgado, y todos de varios tamaños, y ocho rubies, dos de a dos granos, y tres quartos de area; otros dos de a dos y quarto y los restantes de varios tamaños, vale 12.952.... 30»*; inv. 1815: *«Este objeto esta roto pero no se han compuesto cinco pedacitos»*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«No ecsiste mas que los cinco pedacitos del vaso, sueltos, sin ningun adorno del pie, ni tapa.» s.d.*

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 150; ARBETETA, 1991, p. 85.

El vaso, del que solo resta una parte fragmentada, fue de cristal de roca, de perfil en arco rebajado y boca oval, talla relativamente gruesa que responde al esquema de banda lisa separada por molduras y parte inferior gallonada, con dardos como separación, evolución del modelo clásico de ovas y dardos, que también ostenta el n.° 34. Su pie es más pequeño, oval, de escasa elevación.

Tuvo tapador, quizás con el mismo diseño decorativo de gallones y dardos, además de dos guarniciones de oro esmaltado de verde, azul, negro y rojo, enriquecidas con diamantes y rubíes. El inventario de Versalles menciona el color violeta en vez del azul.

Estaba coronado por una figura de Baco, sentada sobre un grupo de uvas, también esmaltada de blanco, verde y negro, con cuatro rubíes.

Al parecer, era importante la guarnición de borde de la tapa, ancha, con guirnaldas de flores y frutas sujetas por cintas, esmaltadas de azul, verde, blanco y rojo, también con piedras preciosas, en este caso cuatro diamantes y otros tantos rubíes engastados.

Ya en 1815 se da cuenta de su deterioro, que lo redujo a su estado actual. Compárese con el n.° 1 de este catálogo, en lo que respecta al tema de su remate, Baco sobre un peñasco, al que remitimos en lo tocante a los paralelos comunes, así como los comentarios del ya citado n.° 34, 101 y n.ºs 19 y 24, en relación al origen de la talla, que añadimos al grupo que Alcouffe considera francés[165].

36 *Vaso hechura de barco, con Cupido a lomos de un dragón*



Roma o Bizancio, retallado en Francia (?) (vaso).
Maestro de los dragones, PIERRE DELABARRE o su entorno, París (activo desde 1625) (guarnición).
Calcedonia, oro esmaltado, rubíes, esmeraldas, diamantes, vidrio.
En la base, etiqueta antigua con el n.° 77.
Estuche n.° MNAD: 359.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00019; cat. Angulo: n.° 19; *BARQUILLO CON CUPIDO CABALGANDO UN DRAGON, «Alto cm.17»*; inv. 1689: n.° 35 A, *VASE EN FORME OVALE D'AGATE-ONIX... «haut de six pouces y compris le Dragon, & long d'environ six pouces»*; inv. 1746: n.° 36, *COPA ABARQUILLADA CON SU PIE, «...tiene nuebe dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 77, *VASO ABARQUILLADO CON SU ASA*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...El diametro mayor es de 5 p.s y 4 lin.s el menor de 2 p.s y ll lin.s.»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, XXVI, pp. 152, 164, 171; ANGULO, [1944] 1989, p. 44; VERLET, 1963, pp. 138, 152, il. 5; ALCOUFFE, 1988, p. 53; ARBETETA, 1991, p. 85; ARBETETA, 2000C, pp. 48-51.

Vaso en forma de copa alta compuesto por tres pedazos de calcedonia de distintos tonos y seis guarniciones de oro esmaltado.

El cuerpo oval, de perfil abarquillado, se decora con un bajorrelieve de ovas enlazadas, separadas por florones realizados con cinco puntos. En el labio, ancha guarnición de oro liso, apuntado en la proa, recorrida en su interior por un diseño vegetal sinuoso, de flores y vainas, en esmalte negro embutido y por fuera, además de similar motivo, se enriquece con sobrepuestos de hojuelas verdes y granos blancos con engastes de rubíes y esmeraldas.

En la popa va un cupido esmaltado de blanco, con las alas esmaltadas y la aljaba cuajada de diamantes, portando el arco en su izquierda. Cabalga un monstruo de cabeza y cuerpo de dragón, dientes y lengua puntiagudos, cola enroscada, sus garras sujetas al borde, esmaltado de violeta, azul, ocre y blanco opacos, verde, azul y tostado de trasflor.

Una guirnalda floral esmaltada en tonos opacos cubre la panza e interior del vaso, quizás para ocultar una rotura, con un mascarón en el centro de su cara interior.

El vástago, de balaustre con moldura superior, labrado con gallones, se une al cuerpo y pie con dos guarniciones de oro esmaltado con florecillas blancas que alternan con engastes de rubíes y diamantes.

Un zafiro que en 1776 se describía como «ochavado prolongado, labrado rosa, vajo de doce granos», estaba en el pecho del dragón y, ya en 1815 la Embajada anotó su falta, aunque lo situaba incorrectamente en la cabeza del animal. Fue colocado en su lugar, en fecha indeterminada, un vidrio rojo, quizás durante la restauración del siglo XIX efectuada por Pedro Zaldós.

El cuerpo se adorna con una montura de diseño fantástico que (posterior a otras guarniciones del vástago y el pie, datables hacia 1590), ha sido atribuida por D. Alcouffe[166] al entorno de Pierre Delabarre, platero parisino recibido en 1625 como maestro.

Sus paralelos más próximos, fuera del grupo de vasos que se atribuye al citado autor o su entorno, existentes en el Prado, principalmente los n.os 62, 132 y 180 (2, 3 y 32 del catálogo de Angulo, a cuyos comentarios remitimos), están en la montura del vaso llamado *Aguamanil del Amor*, OA. 10409 del Louvre, así como la del jarro conocido como *Aguamanil de la Minerva*, MR. 445 del mismo museo, firmado en la base por Pierre Delabarre, lo que explica la atribución a dicho autor de éste grupo de obras, relacionadas también con el estilo de un candelero de pared (MR. 251) y el llamado *Espejo de María de Médicis* (MR. 252), adquiridos en 1684 por el rey Luis XIV.

El interior de la guarnición del labio tiene, en esmalte negro embutido, un diseño de tallos sinuosos, hojas picudas y vainas, similar al que se encuentra en algunos grabados de los repertorios ornamentales para joyas publicados por Pierre Nolin, activo en la primera mitad del siglo XVII[167]. Como paralelo físico de este tipo de labores mencionamos el canasto de la corona funeraria de la reina Cristina, segunda mujer de Carlos IX de Suecia, fallecida en 1625. La corona, realizada en 1626, se conserva en la Real Armería de Suecia, procedente de la catedral de Strägnäs[168].

Las figuras de oro con carnaciones blancas no son extrañas a la orfebrería francesa, tanto en modelos del siglo XVI del entorno de la escuela de Fontainebleau, como en estas curiosas recreaciones «historicistas» del primer tercio del siglo XVII.

Es de notar, por último, la similitud del esmaltado de la cola del monstruo con la





de los delfines y colas de la sirena del n.° 12 (1 de Angulo), lo que plantea la posibilidad de un reesmaltado en esta pieza.

El dragón es parecido a los delfines de cabeza gruesa y los monstruos marinos de los grabados de Hans Collaert el Viejo grabados por su hijo y publicados en Amberes en 1582[169].

Alcouffe[170] estima que la pieza que forma el cuerpo del vaso, con su motivo de ovas enlazadas y cinco puntos dispuestos en flor en las intersecciones, pudiera ser antigua, vuelta a tallar en un obrador francés. Se basa en el hecho de que cuatro piezas, montadas en talleres franceses, son las únicas que incluyen elementos pétreos con el mismo diseño, muy peculiar por cierto.

De estas cuatro piezas, tres tienen su montura original, excepto la del Prado. Dos de estos vasos son piezas importantes



en la historia de la orfebrería francesa: uno de ellos, ya citado más arriba, en relación con otros vasos de las alhajas, fue regalo de Carlos IX al archiduque Fernando II en 1570[171]. En la parte inferior del cuerpo se aprecian los mismos motivos que en el vaso de Madrid.

Otra copa del Louvre[172], proveniente de la colección de Luis XIV, está compuesta por piezas antiguas retalladas en el Renacimiento, con la misma decoración de ovas y puntos. Su montura es contemporánea al nuevo labrado de las piedras, aproximadamente de la misma fecha que la anterior.

La presencia de lapidarios está abundantemente documentada en Francia a lo largo del siglo XVI, y parece lógico que vayan aflorando sus producciones a medida que avanza el conocimiento del tallado europeo de las piedras duras. Es muy factible, por tanto, que el aspecto actual del cuerpo del presente vaso sea producto de un taller francés, realizado a partir de una pieza antigua.

37 *Jarro de cristal con esmaltes, rubíes y una sirena de oro por asa*

Milán, *Taller de las águilas* (?), entorno de los SARACHI (?), último tercio del siglo XVI.
Cristal de roca, oro esmaltado, rubíes.
Estuche n.° MNAD: 393.

Inventarios: Angulo no lo cita, al haber desaparecido hacia 1815; inv. 1689: n.° 15C, *«Une grande Eguiere à huit grands godrons gravée autour du corps de rinceaux avec son anse d'or à teste de Sphinxe aîlée emaillée de blanc & verd, enrichie de trente deux rubis sur son pied à demi-balustre garni de deux cercles d'or emaillé de blanc, verd & rouge enrichi de douze rubis. Ladite Eguiere haute de sept pouces jusques au buberon (sic)»*; inv. 1746: n.° 37, *«Un jarro á Canalado con su pie de Christal de Roca gravado, y dos guarniciones en el pie con assa en figura de Sirena todo de color de oro Esmaltado, en que estan engastadas quarenta, y quatro Piedras Rubies, que inclusa el assa, tiene catorce dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 124; *«Otro Jarro con su pie, y pico de cristal de roca, y estreado, abierto con unos ramos; el asa es una vicha de oro, el pie y asiento tambien de oro esmaltado de azul, verde, blanco y rojo compuesto el pie y asiento de cartones y engastes guarnezidos con cuarenta y quatro rubies, los quinze Caujones labrados, el mayor de color de violeta o morado, de doze granos de área, dos de tres y medio, dos de tres uno de dos terzios, quatro de dos y medio, siete de uno y medio y algunos de uno, y los restantes de varios tamaños vale 8.561... 26»*.

Bibliografía: ARBETETA, 1991, p. 85.



De nuevo, debemos acudir al estuche que contuvo la pieza para conocer sus volúmenes e intentar, con los datos que nos proporcionan los inventarios, reconstruir su aspecto, al carecer de ilustración alguna.

El cuerpo estaba labrado con ocho grandes gallones o plegados, con su perfil acampanado hondo, no simétrico, siendo más acusada la línea del pico, que ascendía hasta formar un plano oblicuo en la boca. El asa era de oro, con una cabeza de esfinge alada, según relata el inventario de Versalles, esmaltada de blanco y verde y guarnecida con treinta y dos rubíes.

El pie era abalaustrado, de media altura, con dos círculos de oro esmaltado de blanco, verde y rojo con adición de doce rubíes. Se tasó en cien pistolas y su valor se acrecentó hasta ciento cincuenta.

Pertenecía este vaso al grupo de jarros con gran pico vertedor labrados en cristal de roca, de los que sobreviven varios, entre ellos dos que presentan un perfil similar, especialmente el n.° 112, al que corresponde el estuche con decoración barroca del MNAD 408, donde una etiqueta antigua

con el n.º 93, remite a su descripción en el inventario de 1776.

Las medidas que proporciona el inventario de Versalles no incluyen el alto del asa, sino la altura del pie al extremo del pico, establecida en siete pulgadas, lo que supone 18,9 cm de altura. Sin embargo, en 1746 se habla de catorce dedos con el asa, 25,2 cm aproximadamente, es decir, algo menos que los 26 cm del jarro n.º 112, el más parecido en volúmenes.

Hemos asignado al presente vaso un estuche similar al del vaso citado, aunque incompleto al faltarle la base.

Una vez establecido el perfil del jarro que nos ocupa, vemos que, sin duda, era el más lujoso de la serie, pues, además de estar labrado con estrías, se decoraba con un grabado de guirnaldas alrededor del cuerpo, lo que nos recuerda al vaso n.º 69, al estilo milanés; tenía el pie y asiento guarnecido de oro esmaltado y enriquecido con cuarenta y tres rubíes y una gran piedra morada, posiblemente amatista. Pero lo más llamativo era, sin duda, la bicha o sirena de oro que hacía las veces de asa. Ésta adoptaría la forma habitual de sirena o bicha encorvada hacia afuera, sin brazos y con el cuerpo inferior transformado en una voluta; un lóbulo superior del asa indica que la figura tendría alas y, probablemente, éstas serían pequeñas y membranosas.

Montura y cristal tendrían, a juzgar por el hueco dejado en el estuche, única referencia visual del objeto, su forma definitiva, según se describe en los inventarios: cuerpo de perfil acampanado, con gallones y boca oval de perfil oblicuo, ascendente hacia el prominente pico.

Su adscripción al posible taller de las águilas, que proponemos con cautela, no se basaría en los detalles ornamentales, que desconocemos, sino en la decoración de su estuche, que forma serie con los de los vasos correspondientes a dicho taller.

La decoración utiliza algunos de los hierros que se emplearon en el estuche del n.º 68: florecilla, ramito con el tallo enroscado y cenefa de lises. El hierro con el águila coronada y explayada no aparece, sin embargo.

Conviene recordar que el n.º 68 es una especie de garrafa con dos piqueras también realizada en cristal de roca, estriada y grabada con ramos; quizás ambos vasos pertenecieran al mismo coleccionista, o, al menos, fueran producto del mismo taller, muy cercano a los de Sarachi, del que saldrían embalados con el mismo tipo de decoración. Nada impide fechar ambos estuches en el siglo XVI, puesto que hemos considerado el primero coetáneo del vaso que contuvo: la garrafa es datable en el último tercio del siglo XVI, y parece evidente que el mismo taller, empleando idénticos materiales, construyó ambos estuches. De ser así, el estuche habría servido para aportar un dato nuevo y desconocido de la pieza para la que se fabricó: el jarro con la sirena sería un trabajo ejecutado en el último tercio del siglo XVI. Precisamente, el estuche elimina la posibilidad de que la guarnición sea un producto del taller parisino «verde y blanco» de finales del siglo XVII.

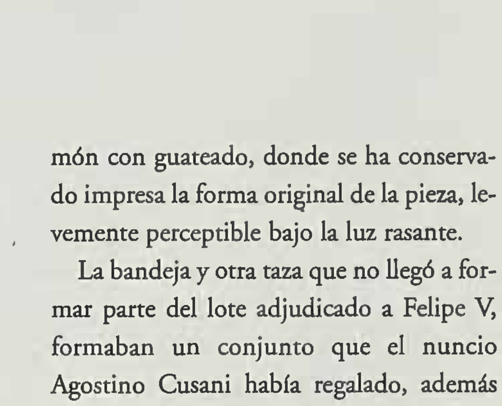
Su desaparición a principios del siglo XIX nos ha privado, en cualquier caso, de una bella obra de arte, de la que sólo podemos conjeturar su aspecto.

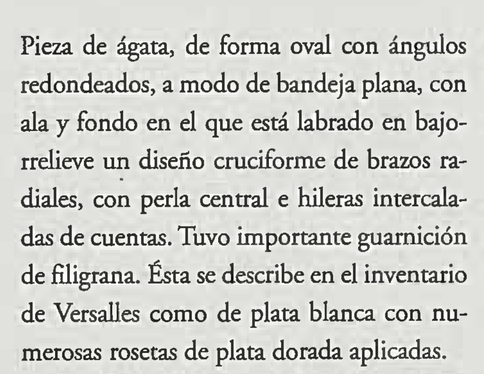
38 *Bandeja de ágata con filigrana*

Taller europeo u oriental, siglo XVII (?).
Milán, taller de Metellino, principios del siglo XVIII (montura desaparecida).
Ágata.
Estuche n.° MNAD: 389.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00063; cat. Angulo: n.° 63, *BANDEJA DE AGATA, «Longitud cm. 18,5»*; inv. 1689: n.° 453 A, *BASSIN DONT LE FONDS EST D'AGATE D'ORIENT GRAVÉ AU MILIEU D'UNE FLEUR, «...long de treize pouces trois lignes, large de neuf pouces trois lignes»*[173]; inv. 1746: n.° 38, *VANDEJA DE PIEDRA AGATA, «Tiene una tercia y cinco dedos de largo...»*; inv. 1776: n.° 30, *VANDEJITA DE PIEDRA AGATA*; inv. 1839: *«Su diametro mayor es es de 6 pulgs. y nueve lineas y el menor de 5 pulgadas y 9 lineas»* (sin la guarnición, que ya faltaba).

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 107; ARBETETA, 1991, p. 85; CASTELLUCCIO, 2001, p. 41, nota 21.





Pieza de ágata, de forma oval con ángulos redondeados, a modo de bandeja plana, con ala y fondo en el que está labrado en bajorrelieve un diseño cruciforme de brazos radiales, con perla central e hileras intercaladas de cuentas. Tuvo importante guarnición de filigrana. Ésta se describe en el inventario de Versalles como de plata blanca con numerosas rosetas de plata dorada aplicadas.

El trabajo de filigrana había desaparecido en 1815. Si se comparan las medidas que proporciona el inventario de 1746 (36 cm aproximadamente) con las actuales (18,5 cm), se deduce la importancia de la guarnición de filigrana, que variaba notablemente el volumen del objeto.

Dicha guarnición rodeaba completamente la bandeja, con un ensanchamiento a los extremos que incluiría el hueco de las asas. Este punto, que no recogen los inventarios, es posible deducirlo examinando el interior de su estuche, forrado de seda salmón con guateado, donde se ha conservado impresa la forma original de la pieza, levemente perceptible bajo la luz rasante.



La bandeja y otra taza que no llegó a formar parte del lote adjudicado a Felipe V, formaban un conjunto que el nuncio Agostino Cusani había regalado, además de un cuadro de Guercino[174], al gran Delfín, el 23 de octubre de 1708, según Dangeau, durante su audiencia en Versalles, a juzgar por el comentario del asiento n.° 451.

En el Museo Poldi Pezzoli de Milán existen paralelos de este tipo de labores, que se consideran obra de talleres florentinos, con ejemplares de tazas bajas con guarnición de filigrana parecidas a la presente, como por ejemplo, la n.° 270 de su colección de relojería y orfebrería[175]. La propia colección heredada por Felipe V incluía dos vasos que tuvieron guarnición semejante, los números 31 y 118.

Pero, sin embargo, el estuche es similar al del vaso n.° 73, obra del taller de Metellino, que se corresponde con otro conservado en el Louvre realizado para un vaso del mismo taller, en el que se empleaba la filigrana como guarnición (Louvre, MR. 302; MR. 308). Ante esta coincidencia, nos preguntamos si se realizó al menos la montura en el mencionado taller.

39 *Copa de sanguina con tres delfines de color de oro*



París, último tercio del siglo XVII (?).
Sanguina, oro.
Estuche n.° MNAD: 379.

Inventarios: Angulo: no lo menciona, pues fue robado en 1918; inv. 1689: n.° 17C, *«Un grand Vase de Jaspe verd d'Orient, à huit grandes feüilles de relief, bordé de deux extremitez de deux cercles d'or à dentelle. La pomme du pied a huit pans est aussi de jaspe verd posée sur les queües de quatre Dauphins; au bas du pied un cercle orné de feüillages, Le tout d'or. Ledit Vase haut de huit pouces six lignes, lomg de sept pouces six lignes & large de quatre pouces six lignes»*; inv. 1746: n.° 39, *«Una Copa de hechura aovada con su pie de Piedra verde, guarnecida toda ella con piezas de color de oro, y mantenido el pie con las Colas de quatro Delphines, que su todo tiene trece dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 1, *«Un baso aobado con su pie, y vasa a genero de bolla, todo de piedra sanguina, o Adronico, labradas en dicho baso unas ojas, y por dentro dos labios: el pie y vasa guarnezidos con quatro Delphinas: en medio un genero de Laurel con sus hojas; dos conchas; y encima de la bolla una pieza que mantiene el vaso; en la falda su engarze de oro, lo mas de ello cincelado, álgo tallado, y picado, con dos cordoncillos; regulado poco mas o menos en siete onzas y vale con la piedra y caja de dho vaso 16.887... 8»*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«Conforme la figura es obal. El diametro mayor es de 7 pulgadas (francesas) y cinco lineas, y el menor de 4 con dos lineas. El vaso es de Diaspero o jaspe sanguino, que tambien se llama Helistropio (sic), lo que debe tenerse presente para lo subcecivo.»*

Bibliografía: CIERVO, 1923, XLI, pp. 153, 159; VERLET, 1963, p. 152; ANGULO, [1944] 1989, p. 207 (fotografía); ARBETETA, 1991, p. 85.



Según las fotografías antiguas y las descripciones de los inventarios, el vaso estaba compuesto por dos piezas de sanguina y tres guarniciones de oro. El cuerpo estaba formado por una pieza aovada de sanguina de paredes exvasadas, levemente curvadas hacia dentro. Ocho medias hojas, talladas en bajorrelieve, adornaban su exterior. La base se encajaba en un óvalo de oro con motivos vegetales cincelados que, mediante hojarasca calada, se sujetaba por espigón central al pie, formando un vástago alto, compuesto por una bola gallonada de oro con dos pequeños golletes, otra debajo de sanguina, labrada en ocho facetas, sobre la que apoyaban sus colas cuatro delfines de cuerpos ondulantes y cabezas reposando sobre un pie oval con labor de hojas y cordoncillo en el zócalo. Entre los delfines se apreciaban veneras, y un arbolito o junco grueso, con sus hojas, disimulaba el espigón.

Todo ello corresponde al gusto barroco más clásico, con abundantes ejemplos en la escultura y la arquitectura.

A diferencia de los vasos n.os 61, 63, 85 y 131, relacionados estilísticamente, el presente estaba realizado en oro. Tras su robo, sólo restan en el Prado los vasos n.os 114 y 105, con monturas clasicistas de oro; más antiguo el primero, que tuvo una guarnición al pie de cordoncillos y gallones con hojas diminutas, parecida a la del vaso presente, aunque más simple, también robada en 1918.

La posición de los delfines recuerda la del vaso de cristal n.° 94, donde la ondulación del cuerpo y su diseño vertical consiguen un potente efecto, agrandando ópticamente sus dimensiones.

Angulo identificó la descripción que de este vaso realiza el inventario de 1746 como correspondiente al vaso n.° 66 de su catálogo (ver el n.° 61), una copa de jade en forma de mascarón, también con tres, no cuatro, delfines de plata dorada en el pie, por lo que el error resulta, en cierta manera, lógico.

Pero en éste, como en otros varios casos, las medidas del primer inventario, aplicadas a los estuches existentes, dieron la clave, ya que las de la pieza en cuestión eran diferentes.

Además, la forma del estuche remite a las antiguas colecciones fotográficas que, como la serie realizada por Laurent, son el único testimonio que nos queda del aspecto de las piezas robadas en 1918. A juzgar por dichas fotografías, la taza con delfines poseía una montura ejecutada con maestría y muy equilibrada en el diseño.

Como todas las piezas de oro que han sobrevivido, es poco factible que estuviera marcada, como las piezas con monturas similares que han llegado hasta nosotros, realizadas en plata. El recurso de los delfines con las colas enhiestas fue abundantemente utilizado por los decoradores del entorno de Versalles, especialmente Charles Le Brun, quien realizó algunos diseños de fuentes cuya estructura recuerda el presente vaso. Grabado por Louis de Chantillon, apareció en 1686 un libro titulado: *Recueil de Divers Desseins de Fontaines et Des Frises Maritimes, Inventez et designez par Monsieur Le Brun...*, que recogía diseños no utilizados en la construcción de los jardines de Versalles para ofrecerlos al público.

En este repertorio utiliza el recurso decorativo de los delfines con las colas enlazadas —ya presente en los vasos publicados por Vico, separadas sus cabezas por una concha— como conductores de agua, apoyándose en elementos ovoides o en forma de urna, como sucede con la fuente llamada el *Trípode de Apolo*[176].

También Jean I Bèrain realizó diseños, especialmente para paneles decorativos, con similar estilo y empleo de caballos marinos, tritones, veneras y juncos. Publicadas como ilustración al *Inventario General del mobiliario de la Corona Francesa*, en la edición de Guiffrey en 1885, encontramos dos composiciones relacionadas claramente con la estética del presente vaso[177]. Nótese, en la ilustración de la página 26, cómo el zócalo de la fuente reproduce el bajorrelieve de hojas que decora el cuerpo del vaso.

40 *Taza de lapislázuli y oro esmaltado*



Milán (?), hacia 1600.
París (?), hacia 1630 (montura).
Lapislázuli, oro esmaltado.
En la base, tres etiquetas antiguas, una con el n.° 46, otra: 30 p., otra ilegible.
Estuche n.° MNAD: 346.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 0004; cat. Angulo: n.° 4, *COPA DE LAPISLAZULI Y ESMALTE, «Alto cm. 11»*; inv. 1689: n.° 68 A, *VASE ROND EN FORME DE COUPE DE LAPIS LAZE AU DEHORS DUQUEL IL Y A DES GODRONS EN RELIEF, «...haut de quatre pouces & demi, & de diametre quatre pouces & demi»*; inv. 1746: n.° 40, *COPA... DE LAPISLAZULI, «...Siete dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 46, *VASO HECHURA DE TAZA*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...su diametro circular es de 4 p.s y 9 l.s.»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, LX, pp. 156, 175; VERLET, 1963, p. 1; ANGULO, [1944] 1989, pp. 28, 252; ARBETETA, 1991, p. 86; ARBETETA, 2000B, cat. 6.29, pp. 472-473.

Vaso compuesto por tres piezas de lapislázuli y dos guarniciones de oro. El cuerpo, en casco de esfera, se decora en su parte inferior por gallones en relieve. El vástago de balaustre, con moldura en su tercio inferior, se une a cuerpo y pie por dos guarniciones anulares, esmaltadas de blanco y gotas de rojo de trasflor, que imitan cabujones de rubíes colocados en hilera. El pie, plano, con algo de cuello, tuvo hasta 1918 una ancha faja de oro al pie, con diseño de festones y hojas caladas.

A juzgar por las fotografías de J. Clifford y J. Laurent, la montura del pie corresponde al tipo de diseño propio de los años treinta del siglo XVII, ejecutados en la escuela de París. Entre las colecciones del Louvre hallamos algunos ejemplos con similares recursos decorativos, como el vaso E. 255, con cabujones de esmalte, y guarnición bajo la boca parecida en el pie a la del vaso del Prado; otra, también en el pie, en el E. 271. Semejantes son asimismo las de los vasos MR. 118 y OA. 10409.

Es uno de los cuatro lapislázulis que forman parte del conjunto del Prado. Según datos de Verlet, el Delfín poseyó veintisiete vasos realizados en esta materia, mientras que Luis XIV sólo catorce[178].

Según el informe gemológico realizado por la Universidad Autónoma de Madrid para la exposición de 1989, es posible que el lapislázuli de este vaso provenga, por sus características, de Afganistán.





41 *Azafate ochavado de cristal, con decoración de canastillos*

Milán, 1610-1620.
Cristal de roca, latón dorado.
Estuche n.° MNAD: 378

Inventarios: Inv. Prado: n.° 000106; cat. Angulo: n.° 106, *AZAFATE OCHAVADO, «Alto (Largo) cm. 25»*; inv. 1689: n.° 76 C, *PETITE GANTIERE EN FORME DE CORBEILLE A HUIT PANS, GRAVÉE AU FOND DE RINCEAUX & DEUX MANIERES DE PANNIERS DE FLEURS... «haute de deux pouces & demi, longue de neuf pouces, & large de sept pouces neuf lignes»*; inv. 1746: n.° 41, *AZAFATE DE CHRISTAL, «...Tiene Catorce dedos de largo, doce dedos de ancho...»*; inv. 1776: n.° 128, *UN GENERO DE AZAFATE OCHAVADO*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...el diametro mayor es de 9 ps. y 2 lins. y el menor de 7 ps. y 4 lins.»*.

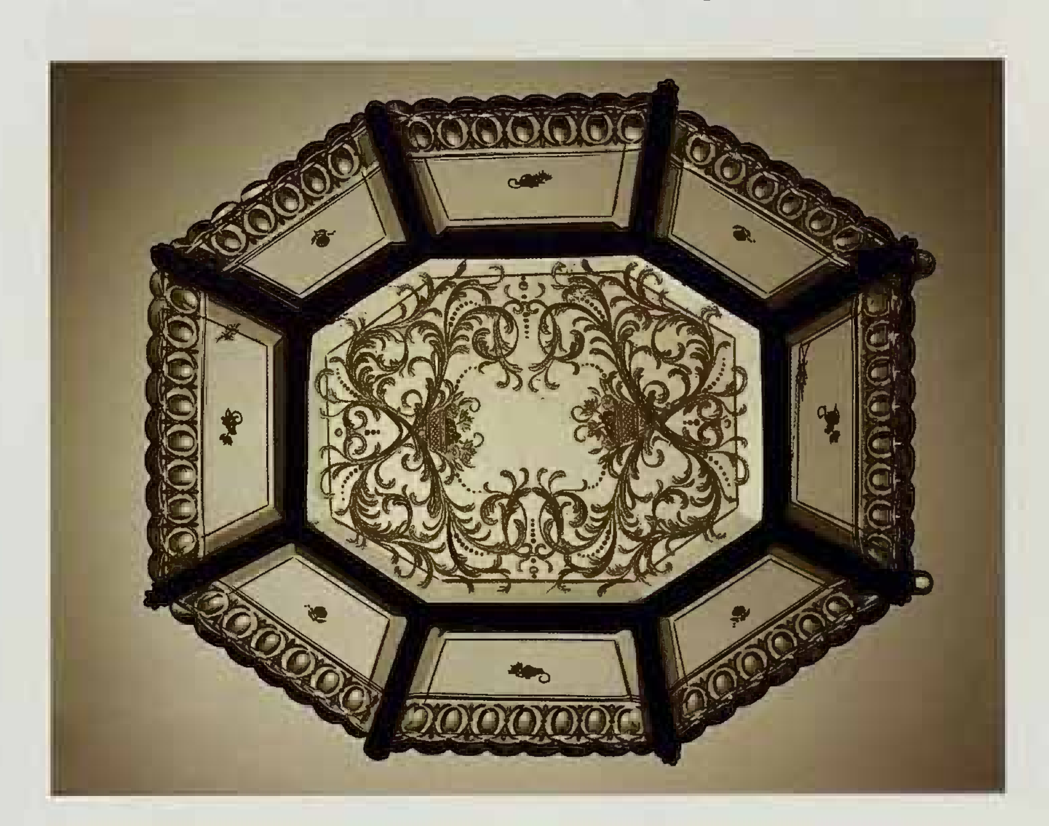
Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 170; Arbeteta, 1991, p. 86.



Bandeja formada por nueve piezas de cristal de roca y un armazón de latón dorado.

En torno a una placa octogonal apaisada, se levantan ocho paredes formadas por piezas trapezoidales de cristal de roca que, ensambladas, forman una boca octogonal. La decoración de la pieza central es grabada, y se desarrolla en el interior de un campo de líneas paralelas al borde. Consiste en diseños cruzados de roleos e hileras de granos afrontados en sus partes más estrechas, con dos canastillos de frutas. En la parte ancha, los roleos se entrelazan en sendos óvalos. El ala se decora también con biseles y líneas paralelas a los bordes y una cenefa de ovas cóncavas con dobles dardos en la boca exterior. El centro de cada plaqueta tiene un motivo minúsculo, una rosa o un racimo alternando. Salpicados, encontramos cuatro insectos.

Este último detalle nos recuerda el taller de la familia Metellino, caso de la bandeja ochavada n.° 60, cuya calidad, al igual que la presente pieza, es superior al fragmento existente de la taza n.° 59, aunque los insectos son los mismos que también aparecen en el cuerpo del delfín n.° 94.



Denominados en francés *gantière*, tanto Luis XIV como el Delfín poseían varios de estos *azafates*, denominación tradicional en España, donde también se usaron recipientes parecidos para depositar y ofrecer los guantes. Así consta, por ejemplo, en la *Relación de los festejos y obsequios que se hicieron al Rey Felipe IV cuando vino a Sanlúcar*, publicada por Fernando Guillamas en 1858[179]. En esta relación, al citar los regalos del duque de Medina Sidonia a sus invitados, se describe la presentación de éstos: «en el (aposento) del Sr. Infante, dos azafates calados de plata, con cuarenta cordobanes y cincuenta pares de guantes, todo de ámbar, cubiertos con dos tafetanes verdes». Incluso, en el aposento del conde duque de Olivares, se describe una «salvilla grande de oro, con encajes de cristal, grabadas las armas de Guzmán» que recuerda las piezas del n.° 124, posiblemente no muy posterior a éstas.

Con la misma forma y nombre, se emplean en diferentes zonas de España cestillos portadores de ofrendas.

Por lo que respecta a la decoración, el diseño del follaje, especialmente los tallos cruzados, recuerdan la decoración de una jarra atribuida al taller milanés de los Miseroni, Viena, KHM, PL. N. 2311[180].

Similar estructura de la guarnición, aunque oval y decoración de minúsculos motivos en cada una de las placas, flor, racimo, tiene la pieza OA. 62 B del Louvre.

También puede relacionarse otra bandeja semejante aunque oval, con decoración de insectos grabados, la E. 128, del mismo museo.

42 Bernegal con asas

Milán, círculo de los Sarachi (?), finales del siglo xvi.
Cristal de roca, oro esmaltado.
Estuche desaparecido.

Inventarios: Inv. Prado: n.º 00085; cat. Angulo: n.º 85: *BERNEGAL CON ASAS EN FORMA DE CARTONES*; inv. 1689: n.º 36C: *«Une petite Tasse ovale en forme de Gondole...»*; inv. 1734: n.º 36: *«Una Copa acanalada...»*; inv. 1746: n.º 42, *«Una Copa acanalada con su pie de y asas todo de Christal de Roca...»*; inv. 1776: n.º 102; *«Otro vaso grande con su pie y asas...»*.

Bibliografía: Ciervo, 1923, XVI, pp. 150, 172; Angulo, [1944] 1989, p. 146; Arbeteta, 1991, p. 86.

Vaso compuesto por cuatro piezas de cristal y tres guarniciones de oro esmaltado. El cuerpo es una pieza con perfil de arco rebajado, boca ovalada, en su parte inferior decorado por gallones dobles cóncavos, y, en la superior por ocho gallones grandes, que dotan a la superficie de un aspecto ondeado. Tiene grabados motivos vegetales y frutos, distribuidos en festones y cintas, que alternan con diseños de dos aves fénix enfrentadas, ante una urna.

Colocadas en medio de la parte más ancha, casi al borde, se encuentran dos asas de cartones y hojas de bajorrelieve con guarniciones anulares de un motivo de círculos punteados y rayas, esmaltado en blanco y negro similar, aunque más ancha, guarnición en el vástago corto, con un pie plano oval.

Es pieza muy parecida a los n.os 53 y 64, ya que se utiliza la misma descripción, difiriendo únicamente en las medidas y número de guarniciones.

Según la nota de 1776, no coincide el color de los esmaltes, pues sólo hay blanco y negro, por lo que estos colores podrían estar en la guarnición que falta en el pie, ya que eran cuatro los engarces.

Ha sido restaurado recientemente, ya que volvió quebrado de París, falto de dos pedazos.

Aunque en los inventarios españoles se cita cono «taza» o «vaso», Angulo utiliza para definir este tipo de objetos la denominación de «bernegales», que justifica en el estudio preliminar[181] y que no carece de sentido, ya que son parecidos los realizados en barro y metal, éstos generalmente en plata. Sin embargo, para una pieza similar, la n.º 86, el inventario de 1689 utiliza la expresión *Tasse*, esto es, taza.

Angulo cita a Barbet[182], quien recoge un vaso del Louvre con decoración grabada muy semejante, aunque de diez lóbulos. Examinando esta obra monumental, vemos que, en la lámina grabada por Jacquemart[183] se aprecia con todo detalle un bernegal (que denomina *jatte*) de diez lóbulos y asas en ese, con decoración de aves afrontadas, que no es otro que el MR. 310. Barbet piensa que este tipo de vasos fueron realizados como vajilla de lujo, para ser usados en la mesa del rey.

Recuerda, al respecto, que uno de los primeros encargos de Francisco I a Cellini fueron doce candeleros en forma de estatuas de oro, seis dioses y seis diosas, para iluminar la mesa, así como el salero de oro. A tenor de este lujo, el resto de la vajilla no había de ser menos rico.

Labrado también con aves, no iguales, pero semejantes, está el vaso MR. 305 en el mismo museo, donde también se encuentran otros vasos del tipo bernegal, como el MR. 316, grabado con águilas y mosquitos, lo que recuerda al taller de Metellino.





43 *Copita de ágata con bandas oscuras*

Taller y época indeterminadas, quizás retallada hacia 1600 (piedra).
París (?), hacia 1630 (guarniciones).
Ágata, plata y oro esmaltado.
En la base, etiquetas antiguas con las siguientes anotaciones: «57»; «48-29».
Estuche n.° MNAD: 353.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00055; cat. Angulo: n.° 55, *COPITA DE AGATA CON FAJAS NEGRUZCAS, «Alto cm. 8.»*; n.° inv. 1689: n.° 257A, *PETITE COUPE RONDE D'AGATE D'ALLEMAGNE BRUNE... «haute de trois pouces, & de diametre deux pouces & demi»*; inv. 1734: n.° 257: *«Una copita con su pie...»*; inv. 1746: n.° 43, *COPITA CON SU PIE TODO DE AGATA, «...cinco dedos de alto»*; inv. 1776: n.° 57, *VASO A MODO DE COPITA*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...su diametro circular es de dos pulg.s y 5 l.s.»*.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 100; ARBETETA, 1991, p. 86; ARBETETA, 2000C, p. 51.





De boca ovalada y perfil campaniforme, el cuerpo del vaso se sostiene por vástago de balaustre y pie casi plano. Ocultan las junturas tres guarniciones de oro con dentículos y banda de esmalte pintado con motivo de hojas picudas azules, verdes y amarillas sobre fondo blanco.

La descripción del inventario de 1689, n.° 257 del apartado de las ágatas, describe una copa con el cuerpo en forma de vaso, sobre vástago de balaustre y pie redondo, con tres círculos de oro esmaltados de colores diversos. Se tasó en ocho pistolas, precio que contrasta con el de otros vasos de la colección.

Es un trabajo simple, de difícil clasificación, aunque su montura esmaltada podría corresponder al estilo de la escuela de París del primer tercio del siglo XVII, ya que se incluye en los motivos decorativos de las hojas picudas, que a menudo aparecen, en distintas versiones estéticas, en otros vasos del conjunto.

Son similares las florecillas esmaltadas que decoran el armazón del pie del vaso del Louvre denominado *Aguamanil con un Amor* (OA. 10.409), y las de la moldura exterior del pie de otro vaso denominado *Aguamanil de la Minerva* (MR. 445), ambos obra de Pierre Delabarre, platero parisino recibido maestro en 1625.

Las bandas del vaso, quizás antiguo, son parecidas a las del cuerpo de la copita MR. 258 del Louvre.

44 *Jarra de cristal con asas en forma de bichas (I)*

Milán, taller de los Miseroni (?), finales del siglo xvi.
Cristal de roca, oro esmaltado.
Estuche n.° MNAD: 452.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00090; cat. Angulo: n.° 90, *JARRA CON ASAS EN FORMA DE BICHAS, «Alto cm. 34»*; inv. 1689: n.° 12C, *UN VASE A BOUQUETS DE CRISTAL DE ROCHE... «haut de douze pouces & demi compris les anses». Nota: «Pareil à celui du Numero 2»*; inv. 1746: n.° 44, *JARRA DE CHRISTAL DE ROCA, «...tiene una tercia de alto...»*; inv. 1776: n.° 113, *JARRO CON SUS ASAS*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...tiene 17 p.s. y 2 1/2 l.s de circunferencia tomada la medida en el cuerpo por debajo del engarce de las asas...»*.

Bibliografía: Angulo, [1944] 1989, p. 151; Distelberger, 1978, p. 120, il. 98; Arbeteta, 1991, p. 86.

Vaso compuesto por diferentes piezas labradas en cuarzo hialino: cuerpo aovado, algo bulboso en la parte superior, con prolija decoración siguiendo un esquema tripartito: gallones radiales superiores e inferiores que convergen tangentes a las líneas paralelas que demarcan la zona central. En ésta se desarrolla un intrincado diseño de raigambre renacentista, algo degenerado, consistente en festones con cintas y ramos de frutos (melocotones, uvas) con hojarasca. Aparece también el motivo de la flor que desgrana una hilera decreciente de semillas, y las hileras de granos que corren paralelos a los motivos. Hay también caracoles y águilas entre el ramaje. El diseño se sobrecarga con grandes roleos entrecruzados. En boca y pie aparecen marcados algunos motivos pequeños, como salpicados.

Tiene gollete con moldura y boca ovalada, cuadrilobulada, con cartones laterales y





gallones muy abiertos. Base de corto cuello acampanado y pie cruciforme.

Las asas, en forma de eses contrapuestas, son dos sirenas sin brazos, aladas, con pechos y cintura, que surgen de una cornucopia con mascarones de boca abierta. Todo ello unido por cinco guarniciones anulares de oro esmaltado de negro, con diseños de candeleros, excavados a reserva. De éstas, cuatro guarniciones sujetan las sirenas o bichas, y la última, denticulada, recibe el cuerpo sobre el pie. Otra guarnición, de oro con una cenefa de pequeñas franjas, une cuerpo y gollete.

Falta la guarnición del pie, algo más ancha, con roleos vegetales realizados siguiendo la misma técnica.

Forma pareja con el n.° 84, otra jarra, descrita en el inventario de Versalles como *Vase à bouquets*, lo que supone su uso ornamental, como floreros.

La decoración sigue el esquema habitual de los talleres milaneses, que combina gallones con roleos vegetales, separados por líneas. En este caso, la presencia de pájaros y caracoles nos remonta a los roleos vegetales diseñados por Enea Vico[184], ya evolucionados en distintos repertorios, como el ya citado de Paul Bickenholz.

Las bichas del vaso y su pareja son como las del bernegal n.° 49 y las del barco con ruedas n.° 65. Estas se asemejan también a la de un jarro del Bayerisches Nationalmuseum de Munich, con iniciales del rey Segismundo de Polonia y la orden del Toisón de Oro que el rey recibió en 1600, por lo que está realizado en fecha posterior[185]. Más similares aún son a la de otro jarro del Louvre, el MR. 287, cuya forma se relaciona con los jarros del n.° 11.

En Viena existe un grupo de vasos de parecido estilo, entre ellos uno semejante, aunque con la decoración diferente, de putti y canastos de flores que delimitan el eje axial. Las asas son también bichas, con las alas membranosas y resuelta de manera diferente la parte inferior. Se tocan con una diadema parecida a las asas del n.° 86 (93 de Angulo). Las guarniciones también son diferentes. El PL. N. 2353[186], tiene el cuerpo más achatado y el triunfo de Baco grabado en la faja central, en vez de roleos vegetales. Sus asas, en forma de bichas, son algo diferentes pero, en líneas generales, la decoración sigue el mismo esquema compositivo, entre gallones dobles superiores e inferiores. Boca cuadrilobulada, con tapa y balaustrillo de remate.

Otra versión tardía, ya del siglo XVII, aunque de buena calidad, la del vaso PL. N. 1549, también en el Museo vienés[187].

El estuche, en forma de ánfora con grandes asas a modo de orejas, forma pareja con otro, ligeramente más alto. Es, salvo las medidas, idéntico al n.° MNAD 454.

Angulo, en su catálogo, publica las mismas medidas (34 cm alto) para las dos jarras que se acoplarían en la pareja de estuches, algo holgadas, posiblemente porque perdieron las guarniciones del pie. Sin embargo, las medidas de Versalles (33,75 cm), coinciden prácticamente con las tomadas por Angulo en este caso.

Para decidir cuál es el estuche que corresponde a cada vaso, es necesario acudir a las descripciones de 1746, donde se especifican las medidas. En efecto, la jarra n.° 44 mide una tercia de alto, y la n.° 84, su pareja, tiene una tercia y tres dedos de alto, correspondiendo, pues, a ésta el estuche mayor, n.° MNAD 454.

La número 44 se identifica, además, por su peor estado de conservación, ya advertido por la nota de la Embajada y las observaciones de la Junta. Es la n.° 90 de Angulo, de la que el estudio gemológico advierte graves desperfectos en el cristal, un asa fragmentada y guarniciones muy deterioradas.

45 *Copita de jaspe prasio con guarniciones de oro*

Milán, fines del siglo XVI o principios del XVII.
París (?), principios del siglo XVII (montura del pie).
Ágata musgosa, jaspe, oro esmaltado, plata dorada.
En la base, dos etiquetas antiguas con el n.° 56.
Estuche n.° MNAD: 355.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00023; cat. Angulo: n.° 23, *COPA CAMPANIFORME, «Alto cm. 11»*; inv. 1689: n.° 105A: *«Une Vase en Verre rond de jaspe...»*; inv. 1734: n.° 105: *«Una copita en forma de Xicara...»*; inv. 1746: n.° 45, *COPITA EN FORMA DE JICARA, «...seis dedos de alto»*; inv. 1776: n.° 56, *VASO, HECHURA DE COPA*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...su diametro circular es de 2p.s y 7 lin.s.»*.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 49; ARBETETA, 1991, p. 86.

Vaso compuesto de dos piezas y dos guarniciones, de oro esmaltado y plata dorada. Cuerpo hondo, de perfil campaniforme y boca exvasada, redonda. Una guarnición anular de oro, con faja central de ovas y bandas, con esmalte embutido negro, une el pie plano y redondo, con vástago de nudo, muy corto. Guarnición en el borde, de plata dorada con hojas picudas incisas sobre fondo rayado, toscamente rematada por el reverso.

La guarnición del nudo es del tipo común en los talleres milaneses, mientras que la del pie es posiblemente francesa, con diseño de hojas picudas. El vaso, en su parte superior, es de ágata musgosa, aunque el informe gemológico de 1989 lo considera jaspe prasio, denominación que corresponde únicamente a la parte inferior del vaso.

En el Museo del Louvre encontramos guarniciones con decoración incisa sobre plata dorada, como en el vaso OA. 5385 y MR. 307. Se incrementó su valor de ocho a veinte pistolas.





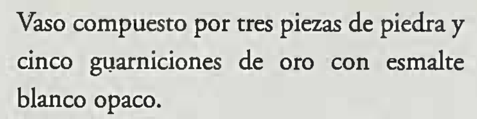
46 *Copa seisavada de diaspro con tapa y guarniciones de esmalte excavado blanco*



Praga (?), taller de los MISERONI, hacia 1610.
Jaspe prasio, oro esmaltado.
En la base, etiqueta antigua con el n.° 53.
Estuche n.° MNAD: 399.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00021; cat. Angulo: n.° 21, *BERNEGAL DE JASPE VERDE Y ESMALTE BLANCO, «Alto cm. 13»*; inv. 1689: n.° 53, *VASE DE JASPE VERD COUVERT EN FORME OVALE à SIX GODRONS AVEC SES DEUX ANSES EN CONSOLE FENDÜES D'OR EMAILLÉ DE BLANC, «haut de quatre pouce & demi, long de cinq pouces & large de trois pouces & demi»*; inv. 1746: n.° 46, *COPA ABARQUILLADA Y ACANALADA CON SU PIE, «...siete dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 44, *VASO SEISABADO*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, no cita medidas.

Bibliografía: CIERVO, 1923, LXIV, pp. 156, 161; ANGULO, [1944] 1989, p. 46; VERLET, 1963, p. 152; ARBETETA, 1991, p. 86.



Vaso compuesto por tres piezas de piedra y cinco guarniciones de oro con esmalte blanco opaco.

El cuerpo, de boca ovalada y perfil en semicírculo irregular, levemente exvasado en los labios, se ondea en seis gallones anchos que se perfilan asimismo en la tapa, casi plana y algo menor, rematada por un motivo torneado, finalizado en una bellota, con molduras de ces esmaltadas en campo blanco.

La guarnición que une ambas piezas está formada por una franja ancha en la que se han excavado a reserva roleos vegetales y cartones recortados, que se destacan sobre el esmalte blanco. Una moldura superior, muy estrecha, tiene un diseño de franjas perpendiculares.

Con el mismo dibujo se decoran las dos asas del cuerpo, en forma de cartones recortados, con dos ramales en asas y base que discurren paralelos hasta acabar en volutas. El vástago, muy corto, está formado por un bocel cubierto por otra guarnición anular de oro, con friso central de flores, y el pie, plano, de corto cuello. La guarnición que formaba el ruedo de asiento fue robada en 1918, y repetía la del labio, con su moldura de franjas arriba, y otra de ovas y franjas al exterior.

Los orificios para engastes que se aprecian en el vaso ya estaban vacíos en 1689.

Realizada hacia 1610, la copa podría pertenecer a la órbita estética de la corte de Praga. Angulo cita a Barbet, quien publica, en la lámina XLII, grabada por Jacquemart, un vaso relacionado, que define como *Drageoir de jaspe*. Se trata del vaso n.° 467 del inventario de Bienes de la Corona, MR. 147 del inventario del Louvre, con asas de bichas con cartones.

Es parecido al vaso del Prado, pero no tan similar como manifiesta Angulo, ya que, aparte de las asas, que son de otra mano y época, las guarniciones tienen un diseño más complejo, sus dimensiones son mayores (18 cm de alto), y las formas orgánicas, asimétricas, del vaso del Louvre, no aparecen en el vaso madrileño, más regular en su diseño. También resulta de inferior calidad a otro paralelo del Louvre, el MR. 147, atribuido al taller milanés de los Miseroni, del que parece una réplica[188].

Para ambos objetos cabe pensar un origen bohemio, del taller praguense de Rodolfo II, aunque Distelberger los considera del taller milanés, hacia 1620. Guarda también relación su diseño con un vaso del Kunsthistorisches Museum de Viena PL. N. 1937, taza con tapadera y un asa, con grandes gallones, más plana y su guarnición está dentro del gusto por el esmalte blanco excavado que encontramos en algunas realizaciones de Jan Vermeyen, y donde se publicaron series de modelos para plateros con diseños muy parecidos, como los de Hans de Bull, que vieron la luz en 1604. Sin embargo, en este caso, creemos que la versión del modelo ornamental está inspirada en los diseños franceses, algo menos depurados que los nórdicos, que, pasados los años diez del siglo diecisiete, comienzan a abandonar la línea quebrada, predominando los roleos y los temas vegetales naturalistas.

El dibujo de las guarniciones es del tipo de ornamento llamado *silhouettes*, especie de combinación de cartones picudos con numerosos entrantes, combinados a veces con roleos, hileras de granos y florecillas. Se diseñaron para ser ejecutados sobre fondo negro, reservando el diseño mediante excavado de la masa de metal. De las series más conocidas, aparte de las de Corvinianus Saur y el monogramista P. R. K., la más próxima al presente dibujo quizás sea la realizada por Pierre Nolin, activo en la primera mitad del siglo XVII[189], quien publica el reverso de una cruz con parecidas cartelas y roleos.

Otras series francesas dentro del mismo estilo, puesto de moda en Europa, son la publicada por Jean Morien en 1612, o la creada por Jacques Hurtu en 1619, el mis-





mo año que Jean I Toutain publica la suya en Châteaudun[190].

Asas parecidas se encuentran en un mascarón, atribuido a Ottavio Miseroni, conservado en Viena (KHM, PL. N. 1641), y realizado durante la primera década del siglo XVI, que hemos presentado como paralelo al n.° 61, en lo que a la talla de la piedra se refiere[191]. En cristal, son similares las del n.° 64 de las alhajas.

Todos estos ejemplos nos sitúan en la órbita del taller Miseroni, Ottavio y sus producciones italo-praguenses de la primera década del siglo XVII.

El estuche, revestido de piel negra, resulta singular por su decoración, conseguida mediante el dorado con hierros de diseño diferente a los habituales: palmetas como motivo central de campos salpicados de las habituales florecillas, ramitos acabados en una minúscula jarra y enmarcado todo ello por una cenefa formada por una secuencia de claveles con tallo delimitados por un filete a cada lado.

47 *Vaso de cristal en forma de barco, con una venera en la popa y en ella Neptuno sobre un delfín, de plata dorada*

Milán (?), finales del siglo XVI.
Cristal de roca, plata dorada.
Estuche n.° MNAD: 398.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 000117; cat. Angulo: n.° 117, *NEPTUNO SOBRE UN DELFIN, RESTO DE UN VASO EN FORMA DE BARCO, «Alto cm. 11»*; inv. 1689: n.° 21 C, *«Un grand Vase long en forme de Coquille à trois godrons gravé de rinceaux & d'oisseaux, au derriere duquel est une Coquille renversée sur laquelle est assis une figure de Neptune de cuivre doré avec un chaton d'or emailée qui tient la coquille. Le tout porté sur son pied en forme de fleuron avec la patte de mesme piece.Ledit Vase haut de trois pouces & demi, long de dix pouces, large de sept pouces»*; inv. 1746: n.° 47, *«Una Copa con pie de Christal de Roca gravados algunos ramitos, con una Figura de Neptuno de lo mismo, sentada sobre una concha, y una guarnición en el pie de Color de Oro (está algo sentida) y tiene siete dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 125, *«Un vaso de forma de varco con uña concha que tiene una figura de plata qe. representa à Neptuno, dorado, con dos engarzes de cobre dorado vale 130*; notas, 1815: *«El vaso está roto; no ecsisten mas que tres pedazos de la cara del Neptuno»*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«Ecsisten tres pedazos del vaso, un engarce de oro, la concha y el Neptuno entero à escepcion del Tridente, y no como dice la nota»*.

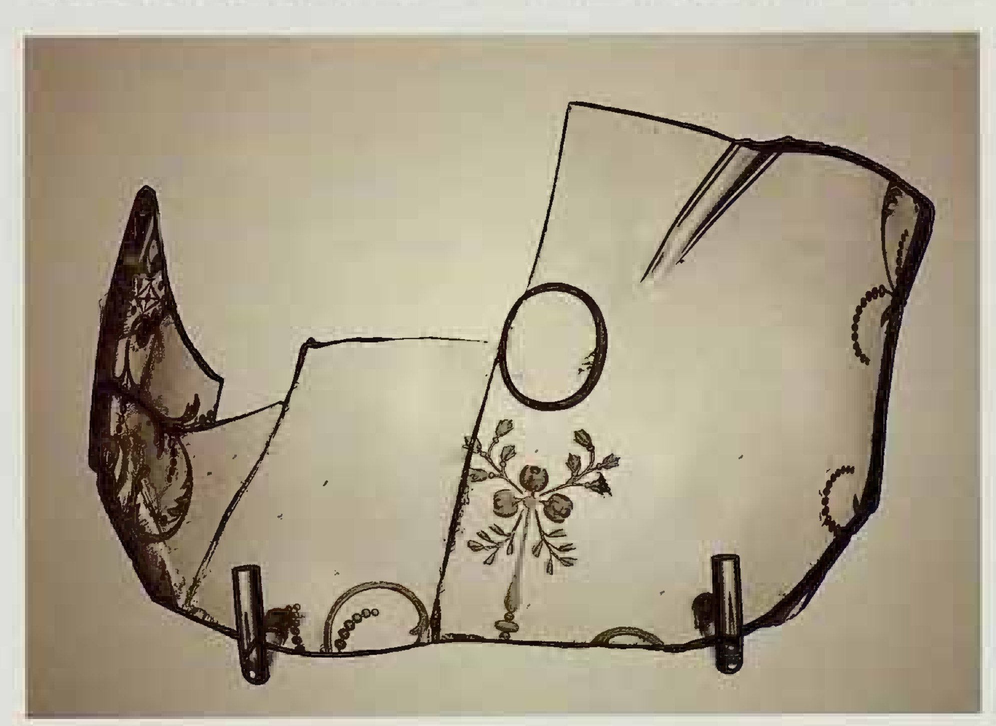
Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, pp. 186-187; ARBETETA, 1991, pp. 86-87.





Según las descripciones de los inventarios y los volúmenes del interior del estuche que hemos identificado como correspondiente a este vaso, estaría formado por tres piezas de cristal de roca, dos guarniciones de cobre dorado y una estatuilla de plata dorada.

El cuerpo sería una pieza con perfil en arco rebajado, no simétrico, con un lado más hondo y otro apuntado, lo que formaría una especie de barco, con quilla y popa, con tres gallones, probablemente del lado de la proa. El cuerpo, a juzgar por el fragmento existente, recompuesto de seis menores, era más pequeño, con decoración escasa, ramajes con hileras de granos y el motivo del candelero rematado por frutos y hojas. Todo sobre un pie en forma de florón, según describe el inventario de 1689, tallado junto con el vástago de una sola pieza.



En la popa, una venera de cristal, sobre la que iba sentado Neptuno, a lomos de un delfín, en plata dorada según los inventarios españoles, y en cobre dorado según el inventario de Versalles, que también describe una guarnición de oro esmaltado de negro que sujetaba la concha.

Aquí tenemos otro ejemplo de cómo los estuches sirven de preciosos auxiliares a la hora de reconstruir el aspecto original de los vasos desaparecidos del conjunto de las alhajas, ya que conservan en su interior los volúmenes correspondientes a la forma descrita.

Angulo, en su catálogo, agrupa estos elementos acertadamente en el epígrafe n.° 117, pero expresando sus dudas, puesto que no puede recomponer la forma.

A principios de siglo, Laurent fotografió la estatuilla de Neptuno sobre la venera de cristal, y, en efecto, esta postura parece ser la original, puesto que el estuche reproduce fielmente las formas del vaso deteriorado, y se advierte, en la popa, un saliente en forma de concha que se prolonga en un receptáculo casi cúbico, donde se alojaría la figurita con el tridente que, a juzgar por la posición del brazo, debió tener en su día. El cuerpo del vaso se prolonga en forma de nave, con un corto vástago y alto asiento, constituido posiblemente, por la guarnición «color de oro» que se cita en 1746.

Aunque en este caso la pieza no fue robada, el vaso n.° 47 volvió de París incompleto, pues, ya en 1815, la Embajada testifica que no quedan más que tres pedazos, si bien parece que se equivoca, pues pertenecen al cuerpo del vaso, sin referencia alguna a un rostro humano, que tampoco aparece descrito en los inventarios.

Aparecen frecuentes representaciones de Neptuno cabalgando sobre delfines o una venera en los grabados del siglo XVII.

Un diseño para un colgante, del repertorio grabado en 1581 por Hans Collaert, nos presenta al dios marino rodeado de delfines y cabalgando sobre una venera[192]; otra variante, posterior, de Hans Jan Baptist Collaert (Amberes 1566-1628), realizada en 1582, presenta a Neptuno con dos náyades, sobre un dragón o monstruo marino[193]. Del mismo autor, dos pinjantes, con Neptuno y Anfitrite, respectivamente, sentados sobre conchas y llevados por delfines, también publicados en 1582[194].

En el Prado, el vaso n.° 16 tuvo también una escultura, robada en 1918, del dios Neptuno cabalgando sobre un delfín.



La decoración del estuche está individualizada por unos florones que se desarrollan entre los brazos de unas a modo de cruces griegas fomadas por un punto central y brazos flamígeros, todo ello realizado con hierros sueltos. La cenefa de lises y florecillas, sin embargo, parece la misma que la utilizada en los estuches correspondientes a los n.os 37, 68 y 92, que también son vasos de cristal de roca realizados en el siglo XVI y probablemente milaneses.

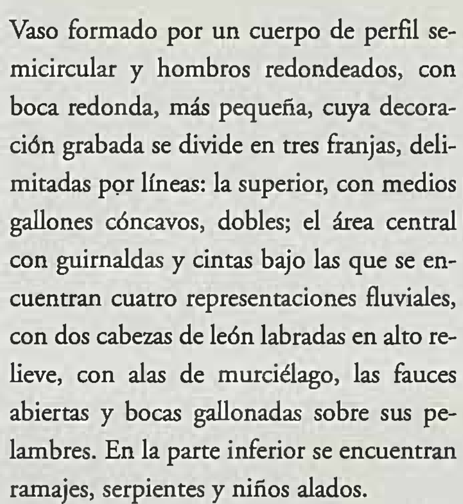
48 *Orza de cristal con dos picos y un busto de mujer en la tapa*



Milán, taller de GASPARO MISERONI (?) (vaso).
París, hacia 1680 (montura).
Cristal de roca, oro.
Estuche n.° MNAD: 362.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00095; cat. Angulo: n.° 95, *OLLA CON DOS PICOS O BEBEDEROS, «Alto cm. 22»*; inv. 1689: n.° 230 C, *VASE ROND AYANT AUX COSTEZ DEUX TESTES D'ANIMAUX AISLEZ... «haut de neuf pouces deux lignes»*; inv. 1746: n.° 48, *ORZA DE CHRISTAL DE ROCA, «...Catorce dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 122, *VASO GRANDE, EN FORMA DE PERFUMADOR*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«El diametro de la guarnición de la boca es de 4 ps. y 4 ls....»*.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 157; ARBETETA, 1991, p. 87.



Vaso formado por un cuerpo de perfil semicircular y hombros redondeados, con boca redonda, más pequeña, cuya decoración grabada se divide en tres franjas, delimitadas por líneas: la superior, con medios gallones cóncavos, dobles; el área central con guirnaldas y cintas bajo las que se encuentran cuatro representaciones fluviales, con dos cabezas de león labradas en alto relieve, con alas de murciélago, las fauces abiertas y bocas gallonadas sobre sus pelambres. En la parte inferior se encuentran ramajes, serpientes y niños alados.

El pie, unido a un corto cuello, es redondo y tuvo guarnición gallonada con dentículos, robada en 1918. La tapa, en casco de esfera, tiene gallones torsos, labrados en bajorrelieve, con la parte central cóncava. Un gollete de oro eleva el remate, consistente en un busto de cristal, con representación de mujer con traje militar y diadema, quizás Palas. Dos labios de oro circundan los bordes de tapa y cuerpo, falta también una guarnición calada, con motivo de ces, veneras y roleos, que también desapareció en 1918.

Aunque la guarnición calada del borde ya aparece descrita en su asiento de 1689, es muy factible que el aspecto originario del vaso fuera el que hoy presenta sin ella, pues formas similares, basadas en la urna clásica, salieron de manos de Gasparo Miseroni y su taller de Milán, como el vaso de Viena, con parecido volumen, tapa y dos bocas KHM, PL. N. 2302[195].

En cualquier caso, el trabajo en cristal, de gusto renacentista, puede fecharse ya avanzada la segunda mitad del siglo XVI, mientras que la montura es similar a las que aparecen con marcas parisinas, producto del último cuarto del siglo XVII. Como ejemplo citamos una, de ces y veneras en su interior dispuestas en hilera, realizada por Claude I Ballin para la ornamentación de una bandeja con las armas reales[196], que no terminó, pues falleció en 1678.

En cuanto a las proporciones y volúmenes, son de parecida estructura, aunque más evolucionada —inspirada siempre en perfiles de las urnas publicadas por Enea Vico[197] y seguidores— dos vasos de la Schatzkammer vienesa, publicados ya por Leitner, ambos con mascarones y bebederos laterales, además de asas de bichas con las colas enroscadas, motivo que en uno de ellos, se desarrolla bajo los mascarones. Otro, con el cuello más esbelto, tiene dos altos caños con sus bocas, que asemejan piqueras, y sus asas son dos genios que parecen soplar hacia una llama. Nos preguntamos (con muchas reservas) si fueron éstos, al igual que los n.os 48, 101 y 110 (95, 100 y 96 de Angulo), concebidos como aparatos de iluminación, aunque nunca se pusieran en uso. También señalamos un ejemplar en el Louvre, con panza de volumen semejante y dos bocas, el OA. 2025.

Coincidiendo con la moda de los perfumadores por combustión, se intentó quizás adaptar este antiguo vaso, posiblemente concebido como luminaria, mediante la adición de una guarnición calada, basada en los diseños de Berain.

El vaso n.° 58, robado en 1918, estaba decorado en su faja central con labores caladas de cintas planas, rosetas y hojas, al estilo de algunos trabajos de Elie Pacot y diseños de Nicolás Delaunay[198]. Parte de esta decoración recuerda la del presente vaso, en cuanto al lenguaje técnico, ya que los diseños son diferentes, e incluyen motivos tomados de repertorios diversos, como los cables rizados y esmaltados, que aparecen en los diseños de Gilles L'Egaré[199], y que también tiene la copa n.° 121.



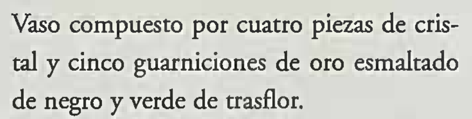
49 *Bernegal de cristal con cuatro gallones y bichas en las asas*



Milán, taller de los SARACHI (?), Milán, hacia 1610.
Cristal de roca, oro esmaltado.
Estuche n.° MNAD: 22.870.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00087; cat. Angulo: n.° 87, *BERNEGAL CON ASAS EN FORMA DE BICHAS, «Alto cm. 14»*; inv. 1689: n.° 14C: *«Une grande tasse ovale...»*; inv. 1734: n.° 14: *«Una copa acanalada...»*; inv. 1746: n.° 49, *COPA ACANALADA, Y GRAVADA, «...siete dedos y medio de alto»*; inv. 1776: n.° 130, *VASO ESTRIADO, CON SU PIE, Y ASAS DE CRISTAL DE ROCA*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, no cita medidas.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 148; ARBETETA, 1991, p. 87.



Vaso compuesto por cuatro piezas de cristal y cinco guarniciones de oro esmaltado de negro y verde de trasflor.

El cuerpo, hondo y de lados exvasados, tiene forma en su base de arco rebajado. Cuatro grandes gallones forman una boca cruciforme, algo ovalada. Mediante cuatro guarniciones con cenefa central decorada con un motivo de ovas y fajas, esmaltado de negro, se sujetan a la altura del labio dos asas con perfil en ese y forma de bichas de rostro femenino y pechos, alas por brazos, labradas en ces, y volutas por pies. Otra guarnición con decoración de roleos excavados a reserva y embutidos de esmalte negro con toques verdes, une el cuerpo al pie plano, decorado con ramos.

Roto y recompuesto, presenta desperfectos generalizados. Según el informe gemológico, el cristal de roca es de buena calidad y notable limpieza. Perdió en el traslado a París la guarnición del pie, cuya falta anota la Embajada española en 1815.

En el inventario de Versalles se describe, con el n.° 36 de la colección de cristales, un vaso idéntico, que coincide en todo, inclusive medidas, pero del que se indican seis gallones en el cuerpo. Si no se trata del mismo y es fruto de un error tal descripción, el Delfín poseyó otro vaso prácticamente igual, salvo en el detalle citado y una ligera variación de las medidas.

Adquirido en cien pistolas, su valor se incrementó a ciento veinte.

La guarnición del nudo es similar a la del n.° 42 y la galera n.° 100, obra probable del taller de los Sarachi.

Las cuatro guarniciones que unen las asas al cuerpo tienen el mismo motivo esmaltado que las de los vasos n.° 53, otro bernegal, la botella con dos bocas n.° 68, las utilizadas para unir las asas al cuerpo en el barco con ruedas n.° 65 y el barco grande n.° 100.

Las asas son parecidas a las de la pareja de jarras n.os 44 y 84, atribuidas por Distelberger al taller milanés de los Miseroni, así como el grupo de vasos que las poseen similares[200]. Sin embargo, falta el mascarón que tienen las asas de los vasos citados en el vientre, y la parte inferior carece de las incisiones paralelas que otorgan un aspecto nervado a las asas de las jarras del Prado, aunque cabeza y cabello de las bichas parecen de la misma mano, por lo que parecería lógica su atribución al taller de los Miseroni.

La decoración no aporta datos esclarecedores. Ocupa toda la superficie del cuerpo, sin zona agallonada, y su diseño sigue la pauta general desde la segunda mitad del siglo anterior: roleos de hojarasca y aves tomadas de los grutescos, enlazadas por los largos cuellos, con las alas de plumas picudas y pechos femeninos, además de los consabidos festones con ramos de frutas e hileras de granos. Los talleres milaneses fabricaron gran número de vasos con tan parecidas características que resulta difícil establecer su procedencia.

En este caso, sin embargo, el estuche nos proporciona una serie de datos: su decoración consiste en adornos lineales en seco, que forman calles paralelas adornadas por filas de florecillas doradas. Para estampar esta decoración se ha empleado el mismo hierro con una florecilla de cinco pétalos abalaustrados que aparece en el estuche de la galera de cristal n.° 100 (114 de Angulo).

Puesto que ambos vasos son milaneses, y siendo éste parecido en su decoración a la galera, podría provenir del mismo taller. Hemos adscrito la galera al taller de los Sarachi por las razones que expresamos en su estudio. Podrían considerarse ambos vasos, a la vista de que poseen guarniciones similares, productos de un mismo taller, probablemente el de los Sarachi, y ambos estuches como envoltorios originales, proporcionados por éste.



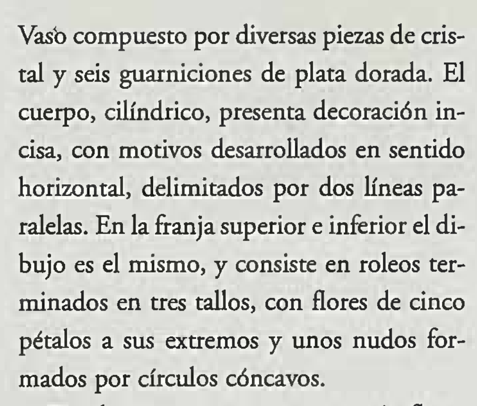
50 *Aguamanil de cristal y plata dorada con tapa y pico en forma de cabeza de ave*

Colonia, entre 1200-1230 (?) (cristal del cuerpo).
Francia, siglo XV (?) (cristal del pie).
Augsburgo o París, hacia 1610 (?) (montura).
Estuche n.° MNAD: 22.861.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00073; cat. Angulo: n.° 73, *JARRO CILINDRICO, «Alto cm. 26»*; inv. 1689: n.° 49C, *EGUIERE RONDE GRAVEE AUTOUR DU CORPS DE RINCEAUX, AVEC SON ASE EN CONSOLE DE VERMEIL DORE A GRAINS DE CRISTAL... «Haute de dix pouces»*; inv. 1746: n.° 50, *AGUAMANIL CON PIE, ASSA Y TAPA DE CHRISTAL DE ROCA, «...tiene su todo catorce dedos y me.o. de alto...»*; inv. 1776: n.° 109, *JARRO CON SU TAPA DE CRISTAL DE ROCA*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...Este vaso que es cilindrico tiene de circunferencia 10 p.s. y 6 lin.s.»*.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 119; HAHNLOSER y BRUGGER-KOCH, 1985, p. 246, ils. 198 a y b; ARBETETA, 1991, p. 87.





Vaso compuesto por diversas piezas de cristal y seis guarniciones de plata dorada. El cuerpo, cilíndrico, presenta decoración incisa, con motivos desarrollados en sentido horizontal, delimitados por dos líneas paralelas. En la franja superior e inferior el dibujo es el mismo, y consiste en roleos terminados en tres tallos, con flores de cinco pétalos a sus extremos y unos nudos formados por círculos cóncavos.

En el centro se encuentran seis flores cuadrilobuladas, que ocupan todo el espacio, con rosetas cóncavas de ocho pétalos en su interior. El labio lleva una guarnición de hojas con nervaduras incisas. La piquera es de hojarasca con cabeza de ave.

Tapa plana, de cristal, con remate de ruedo gallonado y bola de cristal, rematado en bellota. En la charnela, pieza grabada de cristal de roca, que el inventario de 1689 describe como «una garra» (*une griffe*).

Asa de pata de cabra, con hojas picudas e hilera de granos formados por nueve bolitas decrecientes, en cristal de roca, y pieza abalaustrada del mismo material en la parte inferior.

En la base del vaso, guarnición con moldura de hojas, otra de cuentas y ovas y parte inferior calada, según diseño de hojas picudas de centro agujereado, que surgen del nudo. Éste, con labor de cuentas, se une al pie en domo, decorado con gallones helicoidales convexos y círculos cóncavos, que se decora con alta guarnición de puntas de hojas y hojas caladas.

El cilindro de cristal es pieza antigua, de talla y decoración medieval que, por añadidura de tapa, pie, asa y pico fue transformado en un jarro de tipo alemán, con una montura de plata dorada, en el estilo de las «vainas de guisantes». Vasos de volúmenes similares, con asa que abarca el largo del cuerpo, contenedor más o menos cilíndrico, tapa con remate y charnela, encontramos en el área germánica. En el Kunsthistorisches Museum se conservan dos ejemplares: uno, el PL. N. 1387, en cristal de roca, cuya tapa se ha realizado con pieza similar al pie del vaso de Madrid[201], y otro, el PL. N. 3548, de ámbar, con montura esmaltada y las armas del elector de Brandemburgo, obra del primer cuarto del siglo XVII, quizás realizado en Königsberg[202].

El recurso decorativo de las cuentas en hilera enfatizando el perfil del asa es empleado también en un jarro realizado con una cáscara de nuez de las Seychelles (Lodoicea Maledivia). La montura, de plata parcialmente dorada, es obra de gran calidad debida a Anton Schweinberger, de Augsburgo, platero de Rodolfo II. En las bandas laterales que sujetan el cuerpo a la base encontramos las hileras de perlas o granos decrecientes[203].

La guarnición encuentra también paralelos en el Louvre[204]. Parece de la misma mano la guarnición del vaso OA. 538, con asas en forma de delfín, formado por elementos calados y puntiagudos. También del mismo estilo es una pequeña bandeja oval (*gantière*), cuya guarnición de plata dorada se decora con perlas y relieves de hojas picudas y agujereadas.

Por último, señalamos que también sigue el diseño de las hojas picudas la guarnición del pie de una copa con asas, en jaspe florido, existente en el Louvre MR. 180, que procede de las colecciones del Delfín[205].

En cuanto a la pieza cilíndrica, existe otro dibujo similar al de la parte superior e inferior del cuerpo, en una copa o cáliz de la colección de Mazarino, hoy en el Louvre, procedente de la colección de Luis XIV, MR. 296, también labrado en cristal de roca[206]. En el vástago del vaso MR. 289, cilíndrico, tallado en cristal, aparece un dibujo relacionado con el diseño de las flores cuadrilobuladas, semejante aunque no igual. Parecido a la franja superior e inferior es el diseño de roleos que decora una ampolla en la catedral de Toledo, que se







considera un ungüentario de cristal de roca fatimí, del siglo XI-XII[207].

El paralelo más próximo que hemos encontrado al diseño del Prado es, sin embargo, un relicario de cristal del tesoro de la Hohe Dormkirche de Colonia. Tiene, en su parte superior, el mismo diseño de roleos que el vaso de Madrid, con sus círculos cóncavos y las florecillas de los remates, y con tallos rectos que, surgiendo de los círculos, compensan los vacíos del esquema; separada por una línea, la parte inferior consiste en unos arcos de medio punto, de dibujo lineal. Se considera obra local de hacia 1200-1230[208].

Por su parte, Hans R. Hahnloser y Susanne Brugger-Koch hacen al presente vaso cabeza de un importante grupo de obras, que incluye las ya citadas y otras, otorgando la misma datación que la propuesta para el relicario arriba mencionado. Este tipo de relicario cilíndrico solía emplearse en una estructura horizontal, apoyada en cuatro patas zoomorfas[209].

51 *Taza baja agallonada de calcedonia con dos sierpes esmaltadas*



Milán, taller de los MISERONI, último tercio del siglo XVI (piedra y monturas existentes).
Calcedonia, oro esmaltado.
En la base, etiqueta antigua con el n.° 5.
Estuche n.° MNAD: 228.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00022; cat. Angulo: n.° 22, *BERNEGAL DE AGATA, «Alto cm. 10,5»*; inv. 1689: n.°21 A, *GRANDE TASSE DE CORNALINE BLANCHE EN FORME OVALE à HUIT GODRONS CREUX, «...haute de trois pouces & demi sans les anses, longue dans son ovale de neuf pouces & large de six pouces & demi»*; inv. 1746: n.° 51, *COPA ACANALADA CON PIE, «...es de Cinco dedos, y medio de alto, y Catorce de largo, sin las asas...»*; inv. 1776: n.° 5, *VASO GRANDE AOVADO Y ARMINELLADO*; notas, 1815: *«Faltan las dos serpientes; lo demás está conforme»*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...el diametro mayor tiene nueve pulgadas y una linea, el menor seis con siete.»*.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 48; ARBETETA, 1992, p. 21.

Vaso compuesto de dos piezas de calcedonia y cuatro guarniciones de oro esmaltado de negro.

El cuerpo, bajo y prolongado horizontalmente, se ondea en ocho gallones que presentan, incisa, decoración grabada con motivos de ramos. La parte inferior tiene gallones radiales labrados en bajorrelieve. En el labio, dos guarniciones en el centro del largo, indican que existieron asas.

Se une, mediante un cuello corto, a una moldura recubierta por guarnición anular de oro, con cenefa de ovas y fajas esmaltada de negro, similar a la guarnición del pie, oval y plano, también con gollete. Su precio estaba estimado en cien pistolas, al igual que el vaso de Cupido con un dragón, o la taza con guirnaldas (n.os 19 y 5 de Angulo), y se incrementó en el doble, según consta en nota marginal.

Angulo, en su catálogo, identifica, con muchas reservas, este vaso con el n.° 126 del inventario de 1746, pero se trata de un vaso que no tiene asas, descritas, por otra parte, en el inventario de 1776. Proponemos el n.° 51 de 1746, que coincide con la descripción de Versalles, que, como sabemos, Angulo no conoció, y con la de 1776, que a su vez, coincide con ésta.

Además, en el asiento de 1746 que proponemos, se indica que el estuche es negro, lo que constituye una excepción dentro del conjunto de las alhajas, y se confirma en este caso pues, al ser localizado, reveló la forma de dos importantes asas y la imposibilidad de tener tapa, como creía posible Angulo, aunque no se menciona en los inventarios.

Las asas, según el inventario de Versalles, eran dragones de oro esmaltado, en forma de serpientes; el inventario de 1746 especifica que las serpientes tenían sus alas, y en 1776 se describen los colores del pie, esmaltado de blanco, negro, azul, rojo y verde trasparente, pero la Junta precisa que en el pie sólo se aprecia esmalte negro, como puede hoy verse, por lo que los colores descritos deben corresponder al esmaltado de las sierpes, ya que, en efecto, el inventario de 1689 precisa que los esmaltes del pie son negros.

Falta saber qué aspecto tenían: si eran obra parisina, como la mayoría de los dragones alados de la colección, o bien trabajo italiano del siglo XVI, como parece el vaso, posiblemente obra de un taller cercano en sus modelos a los del de Gasparo Miseroni, si no es del mismo.

Cabe la posibilidad de que las asas desaparecidas sean semejantes a las de los vasos 62 y 132, y ser, por tanto, obra de Pierre Delabarre, el «Maestro de los dragones», o bien podrían deberse al mismo autor de las asas del vaso n.° 28 (44 de Angulo) y su compañero, descritas en 1776 con los mismos colores de esmalte (n.° 70, inv. 1776).

La decoración del vaso y su estilo son similares a los de una copa, también de calcedonia, existente desde 1598 en la Casa de Baviera, que ingresó en el tesoro en 1637 y puede verse en la cámara del tesoro del Residenz Museum de Munich. Su decoración, muy somera, consiste en grabados de guirnaldas; tiene asas de oro esmaltado, en forma de bichas, perlas y piedras sobre anchas franjas de esmalte embutido con aves y flores[210]. Se considera realizada hacia 1580; también en el Louvre existen vasos con parecida decoración y labra: OA. 32, OA. 33, E. 57.

Se atribuye al taller de Miseroni una *tazza* baja conservada en Viena[211], PL. N. 2319 del Kunsthistorisches Museum, realizada en cristal, a modo de bernegal, de escasa profundidad, con decoración floral similar, y franja inferior de gallones, realizada hacia 1600. En el vaso de Madrid, más armonioso, los gallones excavados se han sustituido por unos muy cortos que surgen del pie bajo. Por sus características, el ejemplar de Viena sería algo anterior al vaso del Prado. En platería existen ejemplos inspirados en formas semejantes, como un vaso de plata, realizado en Zaragoza, que Esteras estima sea obra ya del siglo XVII, lo que explica el éxito de los modelos agallonados[212].



52 *Vaso de ágata, hechura de tibor, con tres órdenes de oro esmaltado y camafeos*



Taller europeo, siglo XVII (?) (piedra).
París, 1687-1689, PIERRE LADOIREAU (montura).
Ágata o calcedonia, lapislázuli, granate, oro esmaltado, plata dorada.
Estuche n.° MNAD: 371.

Inventarios: Angulo no lo incluye, por haber sido robado en 1918; inv. 1689: n.° 23A, «*Un Vase d'Agate d'Orient couvert de forme antique orné par le corps d'un grand cercle d'or emaillé de verd, de blanc & gridelin, & enrichi de huit medailles d'Agates de plusieurs couleurs: Sur son pied d'or emaillé de mesme il y a quatre camayeux sçavoir deux de lapis & deux d'Agates: Au couvercle dudit Vase quie est aussi emaillé de mesme il y a deux camayeux, deux de grenats & deux de Lapis. Ledit Vase haut de diz pouces & large de quatre*»; inv. 1746: n.° 52, «*Un Vaso de Piedra Agata con tres ordenes de Camapheos engastados en color de oro esmaltado. Tiene su todo pie, y medio, y quince dedos de alto...*»; inv. 1776: n.° 20, «*Otro vaso hechura de tibor de dos piezas, el pie, cuerpo y remate de plata dorada, cuio vaso es de Agata y sobrepuestos en dhas piezas otras de oro de hojas, y flores, y cintas de medio relieve, esmaltado todo lo demás de ello de blanco, púrpura y negro, y verde transparente; en el pie, cuerpo, y remate, diez y seis Camafeos, los quatro de Lapislazuli, los otros de diversas piedras y todo de varios tamaños regulado en seis onzas de oro poco mas ò menos, y diez y seis de plata, qe. con los Camafeos y piedra del vaso con su caja vale 10.282... 12*»; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, «*Conforme, pero de los camafeos, los dos del pie son mayores q. los dos del remate y representan mascarones, los otros dos correspondientes al remate son de granate: Por lo que hace à los ocho del cuerpo, 4 son mayores q. los otros 4 y figuran bustos, y uno de ellos pegado es de agata onice la especie de gorra y la cara de cornerina blanca y esta colocado sobre una plaza (sic) de agata; los demas parecen de una pieza siendo sus bustos de calcedonia y cornelina blanca; dos de los mayores de una pieza y de cornelina amarillenta y rogiza, representan el busto de un emperador y de una matrona romana. El diámetro circular de la tapa es de cuatro pulgadas...El diámetro de la boca es un poco mayor*».

Bibliografía: VERLET, 1963, pp. 150, 153, il. 31; ANGULO, [1944] 1989, p. 213 (fotografía); ARBETETA, 1992, pp. 21-22.

Vaso compuesto por dos piezas de piedra, dieciséis camafeos y tres grandes guarniciones de oro esmaltado. El cuerpo se compone de dos tazas semiesféricas, contrapuestas y unidas por ancho cerco metálico, donde se engastan ocho camafeos, cuatro grandes y cuatro menores. La decoración, como es habitual, consiste en sobrepuestos esmaltados.

El pie, redondo y algo acampanado, se une a un vástago corto con cuatro camafeos y sobrepuestos en festones. El remate, en forma de carrete, se enriquece con cuatro camafeos pequeños.

Compañero del n.° 120 (37 de Angulo), de idéntica descripción y aspecto, según se aprecia en las fotografías de Laurent, también con dieciséis camafeos, pudo estar, al igual que su pareja, marcado por el platero parisino PL, y con otra marca que no cita Angulo, a la que identificamos como marca de descargo de Jacques Léger (1691-1697) para objetos de tamaño medio no cargados, que se aplicó cuando ya la pieza formaba parte de la colección del Delfín. En cualquier caso, es obvio que se trata de una obra del mismo platero. Cruz Valdovinos[213] ha propuesto su identificación con la del platero Pierre Loir (1628-1689/94), tío de Alexis Loir, que trabajó en los Gobelinos. En realidad, la marca es una variante que Bimbenet-Privat identificó con la segunda de Pierre Ladoireau, registrada en 1684, estampándose en la placa del guardarropa del rey. Algunos rasgos biográficos y la obra de este importante platero se recogen en el estudio preliminar, al que nos remitimos.

Verlet identifica este vaso con el n.° 24 del catálogo de Versalles, mientras que al n.° 120 (37 de Angulo), le asigna el asiento n.° 23.

Es algo mayor (casi un centímetro) que su pareja, pese a que el inventario de Versalles los considera de igual altura. Curiosamente, no se menciona remate alguno, y no debió tenerlo, ya que el vaso se realizó casi al tiempo que el inventario.

Le asignamos el asiento n.° 23 porque este vaso, y no el n.° 120, es el que debió tener los dos camafeos de granate que se describen.

No es fácil identificar, a tenor de la descripción de 1839, si alguno de los cama-



feos que tuvo son los descritos por Angulo en el n.° 41 de su catálogo[214]. Tampoco en la foto de Laurent que se publica en la reedición de 1989 cabe identificar ninguno, salvo, quizás, el superior izquierdo que reproduce una cabeza de niño, en ágata bicolor (41.J de Angulo). El mismo autor, al describir el n.° 120 (n.° 37 de su catálogo), comenta que, en 1944, se colocaron un busto de guerrero en el remate de aquel vaso, y un busto de mujer en el cuerpo, procedentes de vasos robados, lo que indica que, probablemente, fueran despojos del presente vaso, con camafeos de igual tamaño para cada una de sus partes.

En el Louvre, el vaso de sardónice MR. 119, tiene una tapadera parecida, con camafeos, hojarascas y flores.

Es propia del cuarto final del siglo XVII la decoración de hojarascas, con cintas y orlas al estilo llamado Berain, por ser Jean I Berain su más importante exponente. Numerosos vasos del Prado están realizados con monturas semejantes, en las que se combina el esmalte blanco opaco con toques negros y los coloridos verde, rojo o azul de trasflor, todo ello sobre una base de plata dorada u oro picado, enmarcado por molduras lisas. Los vasos 7, 14, 17, 28, 30 88, 99 y 119, entre otros, tienen guarniciones realizadas en el mismo estilo.

53 *Bernegal de cristal con seis gallones y asas en forma de cartones*

Seguidores de modelos de los SARACHI, quizás su taller.
Milán, segunda mitad del siglo XVII.
Cristal de roca, oro esmaltado.
Estuche n.° MNAD: 385.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00088; cat. Angulo: n.° 88, *BERNEGAL CON ASAS EN FORMA DE CARTONES, «Alto cm. 13»*; inv. 1689: n.° 80C, *GRANDE TASSE A SIX GRANDS GODRONS GRAVÉ AU FOND DE PETIT GODRONS... «haute de cinq pouces, longue de six pouces & large de sept pouces & demi»*; inv. 1746: n.° 53, *COPA ACANALADA, «...siete dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 131, *VASO ESTRIADO*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...el diametro mayor de este vaso es de 6 ps. y 5 ls. y el menor de 5 ps. y 1 1/2 linea»*.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 149; ARBETETA, 1992, p. 22.

Vaso de pie bajo, con cuerpo oblongo, de boca hexalobulada, asas en forma de eses rameadas; pie redondo y vástago de balaustre, muy bajo. Las asas se unen al vaso mediante seis guarniciones con faja central esmaltada con rayas negras; en el nudo, guarnición de oro rayado con esmalte negro embutido y gotas de verde de trasflor imitando esmeraldas. Falta la guarnición del pie, desde, al menos, 1746.

La decoración del cuerpo sigue los modelos propios de la escuela milanesa. En el cuerpo inferior, gallones cóncavos, separados por doble filete de la zona superior, labrada con ramos e hileras de semillas en gallones alternos.

Pieza hábilmente ejecutada hasta conseguir unas paredes delgadas, en un cristal bastante limpio. Los diseños corresponden a la moda de intercalar áreas grabadas con superficies lisas.





Su estética corresponde al momento en que se abandona paulatinamente la profusión decorativa y *horror vacui* en que habían caído las piezas de la centuria anterior. Compárese a este respecto con el n.° 49 (87 de Angulo), de mejor ejecución.

Su factura es típica de los talleres de Milán de la segunda mitad del siglo XVII, y pudiera ser éste uno de los vasos que sirvieran de modelo al taller de Metellino, que los copia con menor capacidad técnica, pues existen puntos de contacto con las obras atribuidas a dicho taller, especialmente el diseño de las asas, si bien la ejecución no es comparable a la tosquedad de ese taller secundario. Por otra parte, aparece en la guarnición del vástago un esquema decorativo conectado con el habitualmente empleado en el taller de los Sarachi, que muestra los clásicos roleos de esmalte negro embutidos en la masa de oro rayado.

En el Louvre, los vasos MR. 305 y MR. 310 tienen asas parecidas, en forma de signo de interrogación, con perfil de granos o remates de voluta. Otro, atribuido al taller de Metellino, fue adquirido por Luis XIV entre 1701 y 1713, hoy en el Museo de Historia Natural de París (inv. 7.53), está gallonado con dobles aristas y tiene parecido diseño en las asas[215].

El estuche, en forma de copa baja de cuerpo oblongo, agallonado, se distingue por las dos grandes asas transversales, a modo de orejas. Curiosamente, el hueco interior mide justos los 13 cm de altura de la pieza, similar a otra un poco mayor, que se guardaría en un estuche fragmentado que se conserva en el almacén del MNAD.

54 *Copita abarquillada de jaspe verde, con asas de plata dorada*

Taller y época indeterminados.
Sanguina, plata dorada.
Estuche n.° MNAD: 342.

Inventarios: Angulo: no lo incluye en el catálogo por haber desaparecido en París hacia 1815; inv. 1689: n.° 131 A: *«Un petit vase de jaspe d'Orient de toutes couleurs, ovale en forme de goudole sur son pied à balustre de mesme qualité garni autour du pied & du balustre de trois cercles dentele & de deux anses, le tout de vermeil doré, haut de trois pouces, long de trois pouces neuf lignes & large de deux pouces quatre lignes»*; inv. 1734: n.° 131, *«Una copita con su pie en forma de Varco de piedra Agata verde, con sus dos asas y tres guarniciones de color de oro, que tiene quatro dedos y medio de alto, y su caja de tafilete como las antez-tes»*; inv. 1746: n.° 54, *«Una copita con su pie en forma de Barco de Piedra Agata verde, con sus dos asas y tres guarniciones de color de oro. Tiene quatro dedos y medio de alto»*; inv. 1776: n.° 23, *«Otro vasito en forma de varco que finaliza, en dos puntas con su vasa y pie de de piedra sanguina, guarnezido el pie, vasa, y asas de plata dorada, regulado en una onza poco mas ò menos, que, con el dorado y piedra del vaso con su caja vale 1.824*; notas 1815: *«Falta»*.

Bibliografía: ARBETETA, 1992, p. 22.

Al carecer de imagen alguna del pequeño vaso, el estuche queda como único testimonio de su forma real. Éste consta de pie circular, corto vástago y cuerpo aovado con boca en forma de mandorla, lo que corresponde a la descripción de las puntas o quillas a cada extremo. Las asas, poco prominentes, estaban dispuestas transversalmente, y tendría unos 7,5 cm de alto.



En este caso, los inventarios son tan poco elocuentes en su descripción, que no es posible conjeturar el aspecto de tal objeto, salvo que estaba realizado en sanguina con tres guarniciones caladas y dos asas, todo de plata dorada.

55 *Copa de cristal en forma de barco, con un galápago al pie*



Milán, GIOVANNI AMBROGIO MISERONI, tercer cuarto del siglo XVI.
Italia (?), hacia 1570-1590 (guarniciones) la del pie robada en 1918.
Cristal de roca, oro esmaltado.
Estuche n.° MNAD: 392.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00078; cat. Angulo: n.° 78, *BARCO DE LA TORTUGA, «Alto cm. 20»*; inv. 1689: n.° 211C, *«Un grand vase en Gondole grave au bord de jeux d'enfans & de festons de fleurs 6 de fruits & dans le fond d'un Neptune dens son char sur les eaues avec d'autres figures & les quatre vents, sur son pied à balustre posé sur une tortue enrichi de trois cercles dór emaillé de bleu, rouge & verd: haut de sept pouces, long de neuf pouces une ligne & large de quatre pouces & demi»*; inv. 1743, n.° 211; inv. 1746: n.° 55, *COPITA EN FORMA DE BARCO, «...tiene por la Proa doce dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 87, *VASO CON SU PIE HECHURA DE GALAPAGO*; observaciones 1839: *«El diametro de proa a proa es de 8 ps. y 11 lins.».*

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, pp. 124-125; DISTELBERGER, 1975, ff. 135-136; ARBETETA, 1992, p. 22, fig. 1; DISTELBERGER, 2000, *Joyaux*, cat. 28.

Vaso compuesto por tres piezas de cristal de roca y; al presente, dos guarniciones de oro esmaltado.

Su cuerpo tiene forma de nave, con proa apuntada y popa levantada.

Una importante guarnición de cartones y guirnaldas —esmaltada de azul celeste, negro y blanco opacos, verde y rojo de trasflor— une el cuerpo a un vástago liso, de perfil abalaustrado, con algunas molduras lisas. Otra guarnición menor, en forma de anillo, con sobrepuestos esmaltados e imitaciones de rubís en cabujón conseguidas mediante gotas de rojo traslúcido, la sujeta al pie de cristal, tallado en forma de tortuga, con la concha imitada por meandros labrados.

Una tercera guarnición, de esmalte excavado sobre superficie lisa, recorría la base de la figura, y fue robada en 1918.

La decoración del cuerpo, realizada con extrema finura, sigue el habitual esquema de separación por líneas o molduras lisas longitudinales. En la franja superior se aprecian dos dragones al extremo de la proa, niños tocando instrumentos, peleándose y jugando. En la popa grullas con serpientes en el pico, guirnaldas y dos personajes recostados que recuerdan modelos de Miguel Ángel.

En la parte inferior, escenas entre las ondas del mar con tritones luchando, monstruos, Anfitrite sobre los delfines, con atributos de la Venus marina, personificaciones de dos ríos y Neptuno en su carro de concha tirado por caballos marinos.

Las ondas se disponen en torno a una reserva central por la que se trasparenta la guarnición, esmaltada en su parte interna para conseguir este efecto.

Estuche y vaso son, a nuestro juicio, piezas cuya calidad destaca entre todo el grupo de las alhajas, formando uno de los más hermosos conjuntos estuche-vaso de todo el Tesoro.

Los grabados son muy delicados, especialmente los motivos de grutescos, así como la labor del vaso y los engastes, exquisitamente ejecutados. A nuestro juicio, su calidad como labra, sólo es comparable, aún sin alcanzar el nivel de este vaso, entre las piezas con decoración figurada, al llamado *Vaso de Moisés* y el *Vaso de la Montería*, atribuido éste por Kris a Tortorino, los tres con figuras de pequeño tamaño bellamente ejecutadas.

Aunque su guarnición es, como apunta Angulo, muy próxima en estilo a la que denomina *Fuente de los doce césares* (n.° cat. 10), ésta no es, ni con mucho, tan rica y delicada, si bien ambas se pueden fechar hacia el último tercio del siglo XVI. Dentro del mismo estilo difieren en paleta de esmaltado y concepto, siendo quizás algo anterior la de la copa. De todas formas, el vaso en sí presenta unas proporciones más armoniosas sin la guarnición del nudo, que parece algo posterior a la decoración del cristal, plenamente renacentista, mientras que la guarnición de la base del cuerpo y la que une pie y vástago, siguen la moda manierista de decoración de cartones, cartuchos y guirnaldas de frutos y hojas esmaltados con rica policromía de vivaces combinaciones cromáticas propias de los años ochenta del siglo.

En cuanto a las escenas marítimas, la copa y la *Fuente de los doce césares* guardan cierta relación estilística, como si tuvieran su inspiración en grabados del mismo autor, que quizás sea Delaune. En el Louvre, el vaso MR. 319 tiene grabada también una lucha contra monstruos marinos, desarrollada en redondo.

Con otros personajes tales como caballos con alas de murciélago, dragones y monstruos, se decoran los bajos de las copas PL. N. 2356 y 2268 del Kunsthistorisches Museum, mientras que otra copa de la Grünes Gewölbe en Dresde (inv. V. 206), presenta ondas con luchas de centauros y tritones[216]. Todas estas copas están consideradas obras de Gasparo Miseroni[217]. La fuente iconográfica, muy común en el Renacimiento, parece tener su origen en las





decoraciones de Villa Farnesina, obra de Rafael, especialmente su Neptuno que grabó Marcantonio Raimondi. Un vaso atribuido a Polidoro de Caravaggio, datado en Roma, muestra escenas similares de luchas marinas; muchos artistas, a mediados del siglo XVI se inspiraron, con pocas variantes, en este tipo de composición. Tomemos por ejemplo a Erasmus Hornick que, en un diseño para fuente redonda, dibuja una Anfitrite sobre monstruos marinos parecida a la del vaso del Prado; en otra versión del mismo asunto luchan tritones similares. Se conservan ambos dibujos en el Museo Victoria & Albert de Londres.

Hemos atribuido la *Fuente de los doce césares* al entorno de los Sarachi, compartiendo la opinión de Distelberger[218], con una posible intervención de Fontana. Las figuras de la presente nave nos recuerdan las anatomías y tipos físicos de Annibale Fontana (1540-1587), especialmente la figura de Anfitrite, pero el acabado es diferente.

Otro detalle que llama la atención es la presencia de una tortuga tallada en el cristal como soporte de la copa, lo que quizás tenga una lectura simbólica en alusión al lento devenir del tiempo y de la historia pero que, en todo caso, es frecuente encontrarla en algunos vasos atribuidos al taller de los Miseroni, especialmente a Gasparo. Es de oro esmaltado, con un animal fantástico encima, una venera y una harpía, la que sirve de pie a la *Copa Rospigliosi*, obra atribuible a Giacomo Bylivert, realizada en Florencia hacia 1580, hoy en el Metropolitan Museum of Art[219].

Hayward publica un vaso del British Museum, obra ejecutada en Augsburgo a finales del siglo XVII, que tiene también el motivo de la tortuga como pie[220].

Distelberger, en su estudio sobre los Miseroni[221], publica otra copa, realizada en lapislázuli, del Würtembergisches Landesmuseum (n.° inv. KK grün 126) en la que el cuerpo es diferente, pero similar el vástago de balaustre y también se apoya sobre una tortuga. Atribuye la obra a Gasparo Miseroni (1518-1573). Sin

embargo, a pesar de que son numerosos los paralelos de este vaso con los realizados por Gasparo Miseroni, no creemos que esta obra sea suya en lo que se refiere a la decoración grabada, pese a que el vaso n.° cat. 1, que atribuimos a este autor es de excelente factura, paredes finas y decoración de roleos delicadamente labrados. Distelberger atribuye una copa de colección particular[222], también en forma de nave y con una escena marina grabada, a Giovanni Ambrogio Miseroni (h. 1551-1616), hijo de Girolamo Miseroni, sobrino de Gasparo y célebre por sus figuras talladas en cristal, pero aún es de mayor finura la copa del Prado, especialmente en la banda superior, proa y popa, si bien la estructura del vaso madrileño es más convencional, siendo más movida y llena de fantasía la del vaso de París, al que se añaden asas y figuras. El nudo del vaso madrileño nos remite a otros vástagos finamente torneados que se encuentran en producciones de mediados del siglo, especialmente de mano de Gasparo; los detalles de las grullas se basan en modelos decorativos romanos, y siguen los gustos de la primera mitad del siglo, pero alguna de las guarniciones, como la del vástago, nos sitúan, como muy pronto, en los años setenta del siglo XVI, si bien el aspecto general del vaso es anterior al menos en una década. Pudo ser obra de tío y sobrino.



En cuanto al estuche, uno de los más interesantes de todo el conjunto, se abre, como la mayoría, vertical y longitudinalmente en dos mitades, de las cuales una contiene la base. Está forrado interiormente de terciopelo verde, en muy buen estado, y exteriormente con piel marrón oscura adornada con hierros dorados y secos.

La distribución ornamental es exquisita, y tiene su paralelo en el estuche de un vaso atribuido a Ottavio Miseroni por Distelberger (n.° inv. 97, Castillo de Skokloster, en Bålsta); también en la decoración de las encuadernaciones italianas: círculos concéntricos, ramos, palmas, y singularizan la parte superior cuatro medallones ovales gofrados con oro, que representan una cabeza masculina de tipo clásico, mirando a la derecha. Estos adornos, llamados «camafeos», fueron moda en la encuadernación italiana, principalmente florentina y milanesa, desde, al menos 1484[223].

La forma del estuche reproduce fielmente la del vaso, prácticamente intacto, si exceptuamos el robo en 1918 de la guarnición de oro del pie, aún apreciable en la fotografía de Laurent. Consta, pues, de un pie irregular, en el que se adivina la forma del galápago, vástago abalaustrado y vaso en forma de nave de escaso calado, lo que en los antiguos inventarios se denominaba «góndola». En la base, líneas entrecruzadas forman una estrella.

56 *Dos salvillas con pie, de lapislázuli*



Milán, taller de MISERONI, hacia 1600 (salvillas).
París, JEAN ROYEL (?) (cercos), hacia 1689.
Lapislázuli, plata dorada.
Etiqueta antigua en la base, con el n.° 32.
Estuche n.° MNAD: 347.
Marcas:
A (Angulo n.° 60): En la guarnición interior, dos marcas: Una frustra, de perfil poligonal, de una corona con lises; otra, flor de lis coronada, dos granos y, en línea inferior I separada por cruceta (?), bajo triángulo, y R.
B (Angulo n.° 61): En la guarnición interior, dos marcas: A flordelisada, muy frustra; otra similar a la descrita con iniciales IR.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00060, 00061; cat. Angulo: n.° 60, n.° 61, *SALVILLAS DE LAPISLAZULI;* inv. 1689: n.° 63 A, *SOUCOUPE RONDE DE LAPIS, «toute unie, haute d'un pouce huit lignes & de diametre sept pouces & demi»,* n.° 64 A, *UNE AUTRE PAREILLE;* inv. 1746: n.° 56, *DOS SALVILLAS REDONDAS, «Tienen á tres dedos, y medio de alto; y Catorce de Diametro...»;* inv. 1776: n.° 32, *DOS SALBILLAS IGUALES DE LAPISLAZULI;* 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...tienen 9 p.s menos 1 lin.s de diametro.»*

Bibliografía: CIERVO, 1923, XV, pp. 150, 172; ANGULO, [1944] 1989, p. 105; VERLET, 1963, p. 153; ARBETETA, 1992, pp. 22-23; CRUZ VALDOVINOS, 1997, pp. 374-375; ARBETETA, 2000C, p. 47.

Exposición: Platería europea en España, 1300-1700, Madrid, 1997, n.° cat. 129.

Pareja de salvillas realizadas de una sola pieza en lapislázuli. El cuerpo es redondo, de fondo plano, con paredes bajas y perfil en arco carpanel muy rebajado, La guarnición de plata del borde se prolonga aumentando el diámetro de la boca.

El vástago es corto y cóncavo, y el pie plano con perfil cuadrangular, redondo y muy pequeño en proporción.

Se les asignó uno de los primeros números del inventario de Versalles, que se terminó en 1689 y aunque en él se describen sin mencionar guarnición alguna, éstas pudieran ser posteriores al comienzo del inventario, pero no mucho a su terminación, ya que la flamenquilla n.° 115, descrita en el apartado de cristales, con el número 236, aparece con su cerco de plata dorada agallonada, que es el actual, y no parece descabellado pensar que las tres guarniciones se hicieran a la vez, puesto que tienen idéntico diseño y marca de platero, acompañadas de las marcas del *fermier* Jacques Léger dos de ellas y una de Pierre Pointeau.

La guarnición de las salvillas sigue un diseño dentro de la corriente clásica del reinado de Luis XIV, basado en los dibujos de Berain, consistente en una cenefa interna de palmetas y una exterior agallonada, separadas por molduras, diseño idéntico al cerco del n.° 115, y que como éste, ostenta marcas parisinas del mismo platero, hacia finales del siglo XVII.

La salvilla n.° 61 del catálogo de Angulo tiene una marca en su guarnición, fustra, que identificamos con la de Pierre Pointeau (diciembre de 1691 a enero de 1697), reservada a obras de mediano tamaño no cargadas con anterioridad. Acompañada por la marca del platero IR, revela cómo no siempre, a pesar de todo, se enviaban al cargo y descargo las piezas.

Su pareja (n.° 60 del catálogo de Angulo) ostenta, además de la marca del platero, una variante de corona, duplicada, que Cruz Valdovinos propuso fuera la marca de descargo de Jacques Léger para vajilla plana (1687-1691), pero que nos parece la de descargo de Pierre Pointeau, marcada por dos veces, lo que pisa y desdibuja su diseño. Esto coincidiría con la marca de la n.° 115, 72 de Angulo, también correspondiente a Pointeau.

Angulo apunta que las iniciales IR coinciden con las del platero del rey Jacques Roëttiers (1707-1784), pero la cronología no se corresponde, ni la obra de tan importante artífice tampoco. Aunque la familia Roëttiers contó con varios plateros y fundidores de monedas[224] en el último tercio del siglo XVII, sus miembros más destacados, Jacques Roëttiers y Jacques-Nicolas ya tienen su período de actividad en pleno siglo XVIII, muerto el Delfín.

Otros plateros con las iniciales IR fueron Joseph Raillard, quien en 1612 fue nombrado orfebre especial del príncipe de Conti, por lo que parece difícil que pueda ser el mismo; más posibilidades tendría Jean Royel, inscrito en 1692, aunque advierte Alcouffe con relación a la fuente n.° 115, que, según recoge Nocq, el período del cargo de Jean Léger, a quien atribuye la marca que aparece acompañando la del platero, abarca sólo hasta 1691 y la fuente citada, con un águila grabada, ya tiene su guarnición en 1689, puesto que se describe en el inventario. Como la guarnición también está marcada con las siglas IR, considera este autor que no puede adscribirse a este platero.

Cruz Valdovinos, que ha incluido la salvilla n.° 60 de Angulo en la exposición «Platería Europea en España (1300-1700)», así como la fuente n.° 115, consi-







dera que la marca IR es la de Jean Royel, quien pudo ejercer el oficio de platero antes de ser recibido en 1692, gracias a un privilegio del Hospital de la Trinidad, del que fue *compagnon*. Si así fuera, la marca presente constituiría una variante, puesto que el «signo diferencial» del platero sería la especie de cruceta que aparece separando las letras, y no el triángulo que aparece arriba, entre los granos de tolerancia. Por otra parte, la primera inicial es claramente una «I» y no una «J», como cita Nocq.

Sin embargo, si la marca de descargo que aparece en la salvilla n.° 60 de Angulo fuera la de Pointeau, el asunto podría resolverse sin contradicciones en lo que a época de ejercicio se refiere, pues las tres marcas se corresponderían al mismo, pero, insistimos, uno de los tres cercos iguales, el de la fuente n.° 115, ya estaba realizado en 1689, puesto que se describe en el texto correspondiente al asiento 236 C, cuando Pointeau aún no había iniciado su actividad.



57 Trousse de veneur; *juego de utensilios en una caja para preparar la caza*





Francia, siglo XVI.
Catorce piezas de acero y marfil, n.os 3059 al 3072 del inventario del Museo Arqueológico Nacional.
Estuche n.° MAN: 53.058.

Inventarios: Angulo no lo cita en su catálogo; inv. 1734: n.° 469, «*Un Estuche de Tafilete negro con su tapa forrado por adentro de Felpa Carmesi que comprende las doce piezas siguientes. Un Podonzito de Azero con su Mango de Marfil dorados los extremos. Otro mas pequeño de la misma hechura. Un Cuchillo de Azero con su muelle, y el extremo del Mango dorado. Una Sierrecita de lo mismo. Un Cinzel dorado al Extremo. Un Punzón de lo mismo. Unas Tigeras de lo mismo dorados los extremos, con sus mangos de tornillo. Tres Cuchillos de Azero con sus cabos de marfil, dorados los extremos. Un Punzón con su ojo, y Mango, dorados los extremos como los antecedentes. Un Martillo de la misma hechura con una barrenilla en el Mango. Y así dichas doze piezas y el referido estuche que las guarda tiene una tercia y tres dedos de cuadro*»; inv. 1746: n.° 57, «*Un Estuche de Tafilete negro con su tapa forrado por adentro de Felpa Carmesi que comprende las doce piezas siguientes. Un Podonzito de Azero con su Mango de Marfil dorados los extremos. Otro mas pequeño de la misma hechura. Un Cuchillo de Azero con su muelle, y el extremo del Mango dorado. Una Sierrecita de lo mismo. Un Cinzel dorado al Extremo. Un Punzón de lo mismo. Unas Tigeras de lo mismo dorados los extremos, con sus mangos de tornillo. Tres Cuchillos de Azero con sus cabos de marfil, dorados los extremos. Un Punzón con su ojo, y Mango, dorados los extremos como los antecedentes. Un Martillo de la misma hechura con una barrenilla en el Mango. Y así dichas doze piezas y el refererido estuche que las guarda tiene una tercia y tres dedos de cuadro*»; inv. 1776: n.° 84, «*Una caja quadrada de tafilete negro, forrada por dentro de felpa Carmesí, y reconocida tenía dentro, y de yerro con algún dorado las doce piezas siguientes = Un podoncito, con su mango de Marfil dorados los extremos = otro mas pequeño, de la misma hechura = un cuchillo con su muelle, y el extremo del mango dorado = una sierrecita de lo mismo = unas tijeras de yerro, dorados los extremos; los mangos de estas de tornillos, concavos de Marfil, dorados los extremos = un Punzón con su ojo, y Mango, que tambien tiene dorados los extremos = un Martillo de la misma hechura, y una Barrenita en el dho mango de esta valen 780*»; nota Embajada 1815: «*Este se quedo en Madrid*»; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, «*Las 5 piezas que no describe el inventario son, un botador, un desclavador, dos cuchillos, uno corvo y otro recto con mangos de marfil y remates dorados, y una navaja con una linia en el cuerpo de su mango que tambien es de marfil. Los remates de esta substancia correspondientes á los mangos de las tigeras no han podido ecsistir en esta caja pues no hay sitio p.a ellos.*».

Bibliografía: ARBETETA, 1992, pp. 22-23, ils. 2-3.

Estuche de tapa cuadrada, forrado exteriormente en piel verde profusamente decorada con apretado semis de lises y delfines. Escudo central redondo, cuartelado con las tres lises y el delfín alternando. Rodeado por los collares de la Orden de san Miguel y la del Espíritu Santo. Se inscribe en una gran orla compuesta de varias cenefas: una de grandes lises y filete, y otra doble con ramos estilizados separados por ovas.

En el interior, forrado en terciopelo carmesí, con hendiduras para acoplar las piezas, se conservan catorce instrumentos con mangos de marfil y metal sobredorado: dos cuchillos, de hoja curva y recta; una navaja; lo que parecen una podadera mediana y otra pequeña; un cuchillo con muelle; una sierra pequeña, con el mango dorado; unas tijeras de hierro, con los extremos dorados y los mangos de marfil, con remates dorados; un punzón; un martillo; un botador; un desclavador y una barrena pequeña.

La existencia de un número superior de piezas a las que citan los inventarios, viene recogida por la Junta, quien, además, las describe.

Este lote de instrumentos para preparar las piezas cobradas en la cacería, tiene algunos paralelos, entre ellos uno muy parecido en el Musée National de la Renaissance, Castillo de Ecouen (Oursel, Crépin-Leblond, 1994, p. 61).

Estos doce instrumentos guardados en un estuche, fueron tasados muy bajo y, en el momento del saqueo del Gabinete en 1803, fueron despreciados por los france-

ses y no viajaron a París. Posteriormente, este lote fue entregado, con el resto de las alhajas, al Museo del Prado, por la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales.

Desde al menos la segunda mitad del siglo XIX se perdió su pista y, cuando en 1873 fue entregado como depósito del Prado al Museo Arqueológico Nacional, ya no se le relacionaba como perteneciente al Tesoro del Delfín.

Tampoco en 1983, cuando fue publicada su ficha en el *Boletín del Prado* como perteneciente al llamado «Prado disperso», se mencionó su origen, ni, más recientemente, en el catálogo que el MAN ha publicado en 1993 con motivo de la exposición *De Gabinete a Museo.*

Sin embargo, al cuadrar los inventarios, advertimos que el presente lote y el n.° 135 no habían sido mencionados entre los objetos robados en 1918 ni en el catálogo de Angulo.

Al revisar diversas publicaciones, reconocimos en el *Boletín Guía del Museo del Prado* las fotografías del interior y exterior del estuche como pertenecientes al primero de los dos lotes; del segundo, desgraciadamente, aunque hemos encontrado la mención de su depósito en el MAN, juntamente con el anterior, no hemos tenido posibilidad de localizarlo hasta la fecha, pues no se halla en los almacenes del Museo ni entre las piezas que el Museo Arqueológico cedió, a su vez, en depósito, al Museo Nacional de Artes Decorativas.

Identificado en 1991, publicamos un avance en el tomo XIII del *Boletín del Museo del Prado,* en 1992[225].



58 *Vaso globular de ágata y esmaltes con tres órdenes de camafeos y piña en el remate*

París, finales del siglo XVII.
Ágata, ónice, carneola, oro esmaltado.
En la fotografía de Laurent se aprecian dos marcas en el borde del pie: una, a juzgar por su estructura y la corona superior, de platero y otra que parece una A flordelisada.
Estuche n.° MNAD: 381.

Inventarios: Angulo no lo menciona, por haber sido robado en 1918, pero en el n.° 41, *CAMAFEOS SUELTOS*; inv. 1689: n.° 15 A, *«Un grand Vase d'Agate Orientale en forme de Ciboire, garni d'or emaillé de bleu blanc & verd à jour enrichi au corps de dix testes d'Agates antiques, sur son pied aussi orné de quatre petites testes d'Agate & au dessous de six autres un peu plus grandes: Ledit pied est à trois consoles entre lesquelles il y a une petite pomme verte, & au milieu une bleüe. Le couvercle du dit Vase est terminé par une petite pomme de Pin d'or emaillé de verd. Haut de onze pouces & large de cinq.»*; inv. 1746: n.° 58, *«Un Vaso con su pie y Tapa en forma de Copon de Piedra Agata, todo el con guarniciones de Color de Oro, y tres órdenes de Camapheos engastados en ellas, con sus Esmaltes, por remate tiene en la tapa una Piñita verde Esmaltada q.e inclusa esta, es de una una tercia y un dedo de alto...»*; inv. 1776: n.° 19, *«Un vaso en forma de perfumador, pie y tapa, de piedra Agata que se compone de dos pedazos guarnezido de plata dorada; el pie compuesto de tres Cartelas su asiento, y tres ellas hojas de oro esmaltado, y tres bolas de verde y en medio otra de azul, con una pieza de hojas, y cartones, esmaltadas de verde azul y blanco; el resto de la vasa, y cuerpo de hojas caladas y cinceladas como el pie, en la tapa sus dos soleras, y encàje todo de plata, y en ellas remata una piña de oro esmaltado de verde: una pieza de ojas esmaltada de azul, con dos Ilos, y otros dos en el cuerpo encarchados, y entorchados con hojas de oro esmaltada(s) de azul, y verde, y los Ilos de blanco, azul, verde, rojo y negro: en el cuerpo; y vasa veinte Camafeos de varios tamaños, regulado en tres onzas de oro, poco mas ò menos, y de plata doze onzas, que todo con los Camafeos, y piedra de dho baso con su caja vale 13.269... 12»*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«Conforme; pero el agata es algo musgosa. De los camafeos diez son grandes ya de una pieza ya pegados, y uno de pasta que representa el busto de Enrique 41. La cabeza de uno de ellos es de cornerina oriental, las otras son de cornerina blanca y agata, y todos representan cabezas ó bustos menos uno que figura un Rey con una inscrpción. De los bustos hay uno de muger de la escuela florentina. Los diez pequeños «generalmente de onice» representan cabezas y bustos y algunos son de la escuela florentina. La guarnicion en su base tiene del diametro 4 pulg. y 1 linea y el de la tapa es de 4 pulg. menos dos lineas.»*.

Bibliografía: *La Esfera*, 28 de septiembre de 1918; CIERVO, 1923, IV, pp. 149, 173; ANGULO, [1944] 1989, pp. 85 (camafeos) y 213 (fotografía); VERLET, 1963, p. 153; ARBETETA, 1992, p. 23.



Vaso de compleja disposición compuesto por un cuerpo globular, formado por dos tazones aplanados de ágata unidos por una ancha banda central de plata dorada donde se engarzan diez camafeos mediante sobrepuestos esmaltados en forma de hojas caladas y cintas, enmarcados por hilos entorchados, también esmaltados. En su parte superior remata con otra pieza menor de ágata, semiesférica, que luce encima una piña de oro esmaltada de verde de trasflor.

En la parte inferior, separada asimismo por el motivo de la cinta enroscada, se desarrollan dos frisos con hojarasca y camafeos, con cintas el inferior, sustentados sobre tres patas en consola, en forma de ese quebrada, que sostienen bolas esmaltadas de verde. La base es otra pieza redonda de ágata, con falda labrada de roleos, en cuyo borde se distinguen posibles marcas de platero. En el hueco central, otra bola azul con hojas, también esmaltadas.

Camafeos: A, B, C, E, G y H del n.° 41 del catálogo de Angulo:

El primero representa, de perfil, a Enrique IV de Francia, coronado de laurel. Con la siguiente inscripción: HENRICVS IV FRAN: ET NA: REX. Angulo pensó al igual que la Junta Gubernativa, que el camafeo estaba realizado en pasta, pero el estudio gemológico que acompaña la edición de su catálogo en 1989 lo considera calcedonia. En tono marrón rojizo con veta roja, ésta se aprovecha para realzar la corona del monarca.

El C es una representación de perfil de dama con traje de época, similar al del vástago de la copa n.° 72, de los que, aparte del citado por Angulo[226], existen numerosos paralelos, que se suelen considerar retratos, más o menos estilizados, de María reina de Escocia.

El H es similar, aunque de menor calidad y labrado a la inversa, al camafeo n.° 57 del cofrecillo n.° 71. Además del ejemplo de Eichler citado por Angulo, sus paralelos son numerosos, incluido el excelente ejemplar, labrado en lapislázuli, del Museo de la Fundación Lázaro Galdiano.

Sin embargo, el camafeo E, es de sumo interés. Representa a un personaje coronado, con barba, sentado sobre una silla curul o trono, que vuelve su rostro y extiende su brazo hacia la derecha del espectador, con la mano abierta, en un gesto de invita-





ción. Tallado en una capa marrón sobre otra blanquecina de ágata, ésta con una inscripción hebrea, que Cantera Burgos, eminente hebraísta, estudió con posterioridad a la traducción efectuada para Angulo[227]. Insiste en la oscuridad del texto, que admite diversas interpretaciones, si bien está claro que se refiere a un rey clemente, para el que se realiza este recuerdo de piedra. Puede vincularse al libro de los Proverbios, pues el 20.2 habla de un rey sentado en su trono el día del juicio, que disipa con su mirada todo mal, o el 29.14: *rey que juzgue con equidad a los humildes verá afianzado su trono para siempre.*

En cualquier caso, la figura del rey es benéfica y puede corresponder a un protector del pueblo judío, bien del siglo XIII, contemporáneo del lapidario, bien vinculado a la historia de Israel. Nos inclinamos más por esta segunda posibilidad, ya que la mentalidad judía era poco dada a mezclar las imágenes humanas de personas concretas con la lengua sagrada, salvo que hubiera recibido un favor extarordinario y, aún así, es muy raro.

Quizás, como propone Cantera, su sentido sea simbólico, o represente al rey Asuero recibiendo a su esposa Esther, que estaría figurada en un camafeo formando pareja, ya que la actitud de la figura es la convencional de la escena. La fiesta de Purim, que conmemora la salvación del pueblo hebreo gracias a esta mujer y su tío Mardoqueo, se acompaña por la lectura del rollo (Megil.laht Esther), con el estuche ricamente adornado; además, se suavizan algunas reglas, como la moderación con el vino, y se hacen representaciones teatrales, lo que conlleva diseñar vestidos y accesorios. En ese ambiente menos estricto parece factible la realización de imágenes de buen agüero (la de Asuero lo es) para un uso que nos es desconocido.

El vaso robado, a juzgar por su aspecto, constaba de diferentes piezas de ágata ensambladas por una montura de oro esmaltado, realizada en París durante el último tercio del siglo XVII.

59 *Copa de cristal con diez lóbulos y avecillas grabadas*



Milán, taller de METELLINO (?), finales del siglo XVII.
Cristal de roca.
Estuche n.° MNAD: 458.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 000108; cat. Angulo: n.° 108, *FUENTE DE BORDE LOBULADO, «Diámetro mayor cm. 29,5»*; inv. 1689: n.° 8C, *UN GRAND VASE OVALE A DIX GODRONS AUTOUR DU BORD GRAVÉ AUTOUR DU CORPS D'OISEAUX & MOUCHES... «haut de six pouces huit lignes, long de dix pouces dix lignes sur huit pouces de large»*; inv. 1746: n.° 59, *COPA OVALADA, «...diez dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 90, *UN GENERO DE VANDEJA CON SU VASA Y PIE*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...Su mayor diametro es 10 ps. y 9 lins. y el menor 7 ps. y 10 lineas.»*.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 172; ARBETETA, 1992, p. 23.

Resto de un vaso, consistente en un cuerpo oval, de poca profundidad, con perfil en forma de arco rebajado y con diez lóbulos en la falda, de grueso reborde, en cuya parte más ancha están labradas ocho muescas, posiblemente para incorporar asas dobles. En el centro, moldura oval y encaje para el vástago, que falta, así como el pie. La decoración del cuerpo consiste en motivos salpicados de aves cazando insectos, salvo una que porta un ramo en el pico. El vástago, de balaustre, según el inventario de Versalles, se asentaba sobre un pie oval, liso.

Completo, el vaso tendría una altura de aproximadamente 15,5 cm por 29,5 cm de ancho.

Angulo asigna a esta pieza el número 108 de su catálogo, y la describe como «bandeja», al haber perdido su alto vástago y el pie, desprendidos desde, al menos, 1839.

En 1689 fue valorada en ciento ochenta pistolas, más del doble que el barco con ruedas n.° 65, que se tasó en setenta, o la jarra con rosas n.° 29, estimada en cincuenta, al igual que la copa n.° 90, con escenas de la vendimia, o el jarro n.° 69, con guarniciones de oro y exquisita labor. Esto quizás sea debido a que el cristal es de muy buena calidad y la bandeja superior tiene grandes dimensiones, lo que también eleva el precio.

Por su labor lisa, de formas sencillas y ciertos elementos decorativos de pequeño tamaño, tales como pájaros que devoran insectos, o insectos sólos, o ramas, que, salpicados sobre la superficie, buscan disimular las impurezas del cristal, es adscribible al círculo de Metellino, artista milanés; obra ya realizada en el siglo XVII.

Tanto Luis XIV como el Delfín poseyeron un buen número de objetos con similar esquema decorativo, y la presencia de insectos y avecillas en fondos lisos, o con algún motivo vegetal. Otra característica de este taller es que los diseños llegan hasta los mismos bordes de los vasos, quedando como interrumpidos en su desarrollo, a la que se añaden los diseños de ramos ondulantes que se cortan en el borde de los vasos, lo que a veces hace sospechar un reaprovechamiento de vasos partidos durante su elaboración. En algunas ocasiones aparecen figuras de animales o de personas, con cánones achatados, toscamente labradas, lo que las dota de un carácter grotesco. Paisajes esquemáticos, hojas de parra, racimos y vides son otros motivos frecuentes en este tipo de obras, que se complementan con guarniciones de bajo precio, por lo común en plata dorada, con labores de filigrana o de estampados, recorridas por bordes sogueados, con adición ocasional de alguna gema, como sucede con el delfín n.° 95, que tenía varios lapislázulis talla cuadrada en la peana.

Participan de estas características los vasos del Prado n.os 41, 60, 94 y 96, además del presente. Aunque ocasionalmente aparecen insectos en algún otro vaso, la decoración y labra son diferentes.

Asimismo, se encuentran en el Louvre, la mayoría procedentes de la colección real e, incluso, de la del Delfín, numerosos vasos con similares características, como el OA. 2029, especie de vaso gallonado con vides y pájaros; la copa con vides y pájaros E. 113; el par de jarritas OA. 5377 y 5378; una cubeta con guarnición de filigrana, decorada con insectos y una Fama. Otra, con paisaje, figuras e insectos, también con guarnición de filigrana, algo tosca, la MR. 302.

Hemos examinado, además, el jarro MR. 301, con asa muy esquemática de una bicha con cabeza de dragón, figuras e insectos en la superficie lisa.

Con dos asas iguales y algún animal fantástico el vaso MR. 295, sin olvidar las tazas bajas, tipo bernegal, con asas de lo mismo: E. 115 y E. 133, y otra parecida, la MR. 291.

La colección de Luis XIV tenía un gran número de vasos de estas características, de los que algunos se conservan en el Louvre y otros han desaparecido, aunque puede deducirse su semejanza de las descripciones. Lo mismo cabe decir de la colección del Delfín, como puede apreciarse en su inventario.

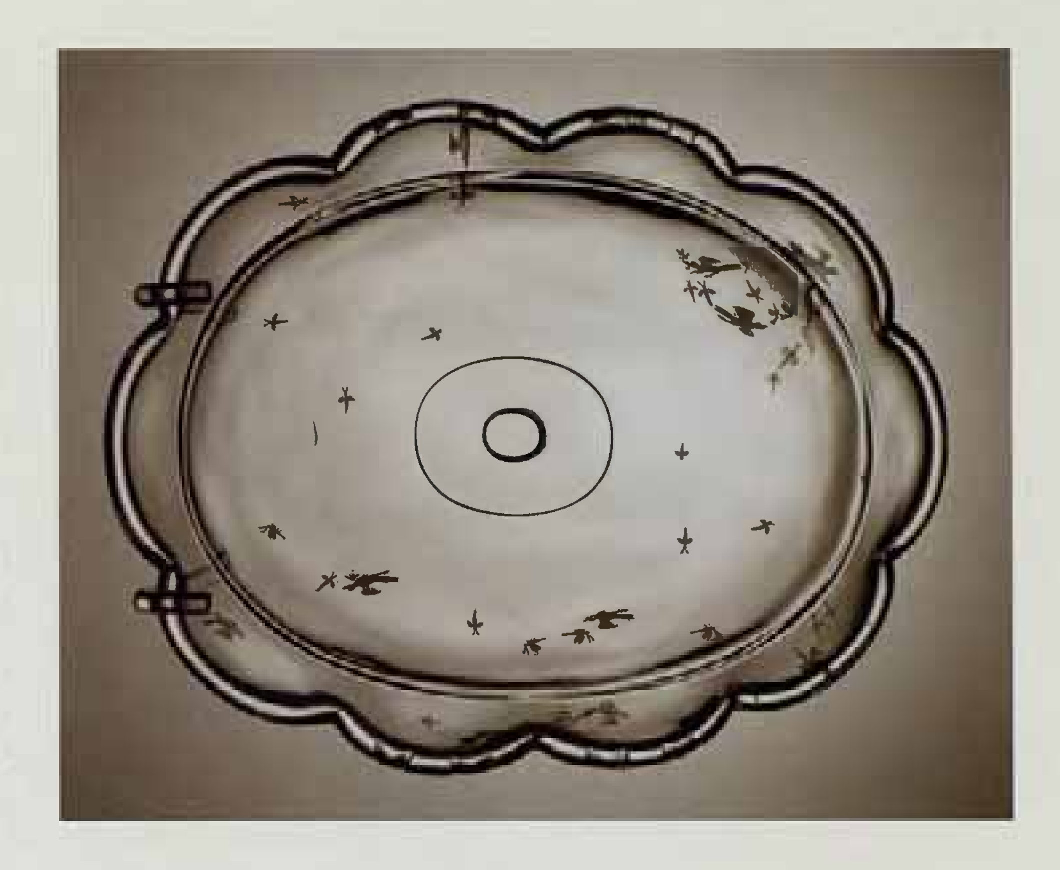
La mayor parte de los vasos de estas características en la colección del rey, fueron adquiridos entre 1684 y 1701 y, ocasionalmente, entre 1684 y 1701, según se deduce de los tramos en los trabajos de inventariado de las colecciones reales.

Entre 1685 y 1687, el rey adquiere numerosas piezas directamente en Milán, entre ellas unos calderetes o cubetas con asas que sólo pueden ser alguno de los que arriba se han mencionado[228].

En Munich y Viena se encuentran ejemplares que pueden relacionarse con este grupo, y son similares los vasos, conservados en Dresde, que el rey de Polonia Augusto II, adquirió en Milán entre 1724 y 1725, a los herederos del artífice Giovanni Battista Metellino[229]. Recordemos, en efecto, que los reyes de Polonia eran también aficionados a los vasos de cristal, como Zygmunt III (Segismundo) del que se conserva en Munich un jarro con su escudo[230].

Se pregunta Alcouffe si todos estos vasos proceden del mismo taller, lo que parece difícil de asegurar, o bien son productos contemporáneos de los talleres milaneses, ya en decadencia. Pensamos al respecto que cada caso debe estudiarse por separado. Por ejemplo, el vaso n.° 94, en forma de delfín, es casi idéntico a otro conservado en Florencia, reconocido como obra de Giovan Battista Metellino. De este autor se conservan dibujos que han permitido relacionar algunos vasos como posibles obras suyas, y estos vasos participan de las características atribuidas a su taller[231].

El estuche, por su parte, no estaba relacionado, hasta nuestra identificación, con el conjunto de las alhajas del Delfín: mientras que su tapa permanecía expuesta en la sala VI del Museo Nacional de Artes Decorativas, el



resto del estuche se conservaba en el almacén, sin nada que lo identificara como perteneciente el grupo francés. Además, la tapa sola tenía un aspecto distinto al resto de los estuches, hasta el punto que se suponía de otra procedencia. Realizada en piel rojo vinoso, repite los diez lóbulos del borde de la fuente, formando con pasadas de ruedecilla diez pabellones que convergen en un óculo central. Dentro de cada pabellón, la rica decoración dorada presenta una rueda completa de «varillaje», en forma de flabelos que se prolongan hacia el vértice, por adición de hierros superpuestos. Cenefas con el doble motivo de los soles y las flores delimitan toda la estructura.

En contraste con la tapa, el cuerpo del estuche es totalmente liso, recubierto de piel burdeos, salvo en el pie, cilíndrico de sección oval, que está realizado con piel castaña, lo que, evidentemente, constituye una restauración posterior, que coincide con el mal estado y pérdida del vástago y pie. El interior es de raso blanco con trencilla de oro. Una etiqueta en la base, nos remite al asiento n.° 90 de 1776, donde se describe perfectamente el vaso que guardaba.

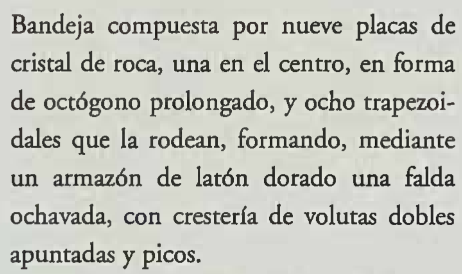
60 *Azafate formado por nueve placas de cristal de roca y cuatro delfines grabados*



Milán, taller de METELLINO, comienzos del siglo XVII.
Cristal de roca, latón dorado.
Estuche n.° MNAD: 21.962.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 000107; cat. Angulo: n.° 107, *AZAFATE OCHAVADO, «Longitud cm. 34»*; inv. 1689: n.° 75 C, *UNE GRANDE GANTIERE A HUIT PANS, «...haute de tres pouces & demi, longue de douze pouces & demi, & large d'onze pouces & demi»*; inv. 1746: n.° 60, *AZAFATE, COMPUESTO POR NUEBE PIEZAS DE CHISTAL DE ROCA, «...cinco dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 108, *CANASTILLO OCHAVADO*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...el diametro mayor del fondo es de 8 p.s. y 3 lin.s. y el menor de 6 p.s. y 6 lin.s...»*.

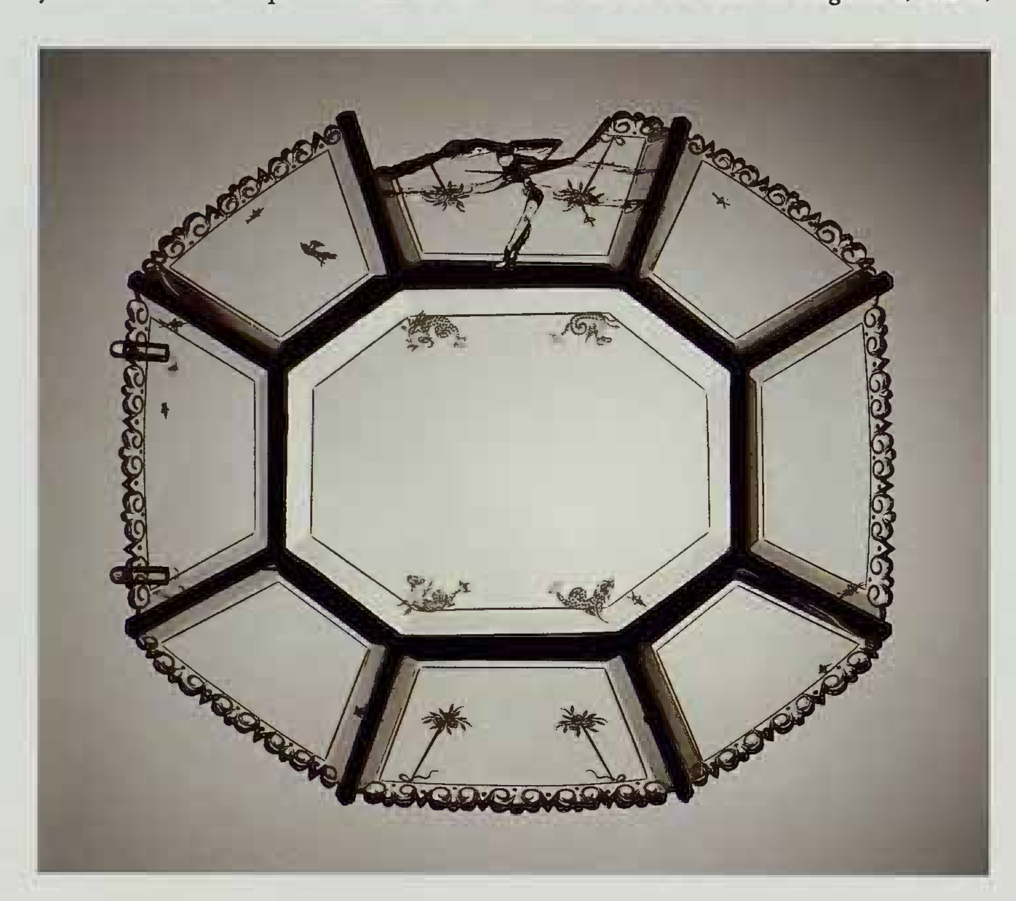
Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 171; ARBETETA, 1992, p. 23.



Bandeja compuesta por nueve placas de cristal de roca, una en el centro, en forma de octógono prolongado, y ocho trapezoidales que la rodean, formando, mediante un armazón de latón dorado una falda ochavada, con crestería de volutas dobles apuntadas y picos.

La decoración, muy sobria, está diseñada para resaltar la transparencia del cristal y consiste en biseles que enfatizan los ángulos, tocados con algunos insectos, un pájaro, y, distribuidos axialmente, cuatro ramos de frutos pendientes de cintas y dos delfines y dos hipocampos, alternados, abiertos en la placa central. Pie octogonal de cobre dorado.

Aunque la palabra usada para describir el objeto, «azafate», coincide plenamente con el aspecto de éste, la usada en el inventario de Versalles lo identifica como *gantiére*, esto es, guantera, o cestillo donde dejar o presentar los guantes, lo que, como ya hemos explicado más arriba, al comentar el n.° 41, existió entre los usos sociales españoles del siglo XVII, país que ejerció, hasta la muerte de Felipe IV, una cierta influencia sobre Francia, como lo demuestran vocablos, hoy perdidos, traducción directa de palabras castellanas. Quizás tal influencia se debiera a la presencia constante de reinas españolas, como Ana o María Teresa de Austria.



Es factible atribuir esta pieza al círculo de Metellino, característico por sus pequeños motivos de insectos, pájaros y ramitas, sobre superficies de labor simple o lisas, pero la calidad de esta pieza y la n.° 115 (106 de Angulo) es superior a los productos que conocemos de este taller. En cualquier caso, estaríamos ente una obra realizada entre finales del siglo XVI y principios del XVII en los talleres de Milán.

En el Louvre, la bandeja E.128 presenta estructura similar, de molduritas de plata con rosetas como unión, y en su decoración grabada también aparece el motivo de los insectos.

Su forma está también relacionada con la estructura interior de una de las bandejas del n.° 11, que creemos también realizadas en Milán hacia la misma época. Para más datos, remitimos a los comentarios de los vasos mencionados y al estudio general.

61 *Vaso en forma de mascarón sustentado por cuatro delfines dorados*

OTTAVIO MISERONI (?), Praga (?) ó taller de los MISERONI, Milán, hacia 1600 (vaso).
Platero MDB, MICHEL DEBOURG, París, 1684-1687 (pie).
Jade, plata dorada.
Marcas:
En el interior de la base: A con vértice flordelisado y marco trilobulado; flanqueada por dos estrellas de cinco puntas y otra igual debajo; flor de lis coronada, granos de tolerancia y letras D/M (casi ilegible) y B.
En el zócalo: corona con tres imperiales y cruceta.
En el borde de la guarnición superior: marca frustra lis coronada.
Estuche n.° MNAD: 21.107.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00066; cat. Angulo: n.° 66, *VASO DE JADE, «Alto cm. 21,5»*; inv. 1689: n.° 8A, *GRAND VASE ANTIQUE DE JADE, SOSTENU SUR UN PIED DE VERMEIL & SUR QUATRE DAUPHINS & QUATRE FESTONS à LEUR QUEÜE, «...haut de huit pouces, long de onze pouces & large de cinq pouces»*; inv. 1746: n.° 61, *COPA DE PIEDRA VERDOSA, «...doce dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 18, *VASO DE PIEDRA VERDOSA*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, no cita medidas.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 110; VERLET, 1963, p. 153; ARBETETA, 1992, pp. 23-24; CRUZ VALDOVINOS, 1997, pp. 365-367; ARBETETA, 2000C, pp. 46, 48, 53.

Vaso compuesto por una pieza de jade verde, labrada en forma ahusada, con un rostro fantástico, cuyas cejas están formadas por hojas, surgiendo de un tallo doble que forma el asa. Los ojos redondos, la nariz corta y largos bigotes encuadran unas fauces muy abiertas, en cuyo interior se levanta una protuberancia.

Apoya sobre una base circular de plata dorada, con frisos de hojas de acanto y gallones. Sobre ésta se disponen cuatro volutas tangentes en el centro y rematadas por una pequeña urna. En la parte exterior apoyan sus cabezas cuatro delfines con las colas formando volutas que sujetan una moldura con una laúrea fajada.

Angulo cita, para identificar esta pieza, el n.° 39 del inventario de 1746; confusión lógica, pues ambas piezas ovaladas son verdosas y tienen la guarnición de plata dorada con delfines pero, como se dijo más arriba, el n.° 39 tiene cuatro, no tres delfines, extremo que ratifica la descripción n.° 1 de 1776. Además, el estuche, marcado con etiqueta correspondiente al n.° 18 de 1776, tiene la forma del vaso que aquí nos ocupa.

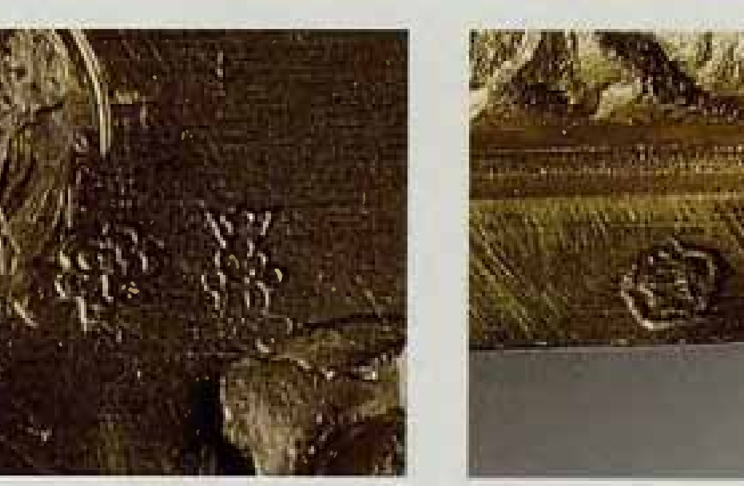


En el inventario de 1746 describe como «una Albarca a lo vizcayno, Asturiano o Gallego, que señala dentro la huella del pie...», extremo en el que también insiste el inventario de 1776, cuando en realidad se trata de una especie de lucerna formada por un mascarón con la boca abierta, cuya superficie recuerda a los mascarones que adornaban los picos y asas de las vasijas de plata.

Sin embargo, el inventario de 1689 no lo considera labor exótica, al describirlo simplemente como «Grand Vase antique de Jade...», reseña bastante vaga, que no hubiera bastado a Verlet para identificarlo si no estuviera muy pormenorizadamente descrito el pie, labor parisina de diseño muy cercano a los proyectos de Charles Le Brun, realizada entre 1684 y 1687, como se deduce de la marca de cargo *(poinçon de charge)* de Antonio Esteban Ridereau, con vigencia entre 1684-1687, y la marca, parcial, de un platero de París no identificado hasta la fecha, que hemos completado por











analogía con un vaso del Museo del Louvre[232], también de jade, con pie de similar labor, que presenta, completa, idéntica marca: una corona, bajo ella la flor de lis y los granos de tolerancia enmarcando una D; abajo, las iniciales MB. Cruz Valdovinos propuso la identificación de la marca con la del platero Marc Debonnaire, pero Bimbenet-Privat demostró en 1998 que pertenecía a Michel Debourg (ver n.º 131, II).

El diseño del pie es de estilo semejante a los vasos n.os 85, 131, en plata dorada, y 39, realizado en oro, con el pie compuesto por tres delfines en similar posición, tema que, como se comentó más arriba, es frecuente en los proyectos de Berain para ornamentación de jardines y juegos de agua.

También se encuentran en el único ejemplo de la vajilla real francesa de época Luis XIV que ha sobrevivido hasta nuestros días, precisamente para uso del Delfín: la escudilla realizada por Sebastian Leblond entre 1690 y 1692. Las orejas del recipiente están formadas por dos delfines saltando, separados por rocallas. En el interior, el anagrama personal de Luis, bajo la corona del delfinado, tiene también delfines a los flancos, por lo que es viable conjeturar que los del presente vaso no son una ornamentación casual, sino signo identificativo del propietario. La tapa de la escudilla, conservada en el Louvre, se adorna con un diseño tipo Berain, de cintas quebradas, hojarascas y rocallas aún muy contenidas.

Le Brun también diseñó objetos con la presencia de delfines enlazados por las colas, como unos morillos cuyo dibujo se conserva en el Louvre[233].

La labor de jade es trabajo europeo, encuadrable dentro del movimiento animista o vitalista, surgido en los momentos finales del manierismo[234], obra probable de Ottavio Miseroni, a quien atribuimos en su período praguense. Aunque algunos trabajos de jade, especialmente las copas de Johann Daniel Mayer expuestas en el Louvre, incluyen hojas semejantes en la decoración del vaso, la superior calidad de la presente obra, así como del jade elegido, la aproxima definitivamente a los vasos atribuidos por Distelberger al taller de Miseroni, como los n.os MR. 186 y MR. 188, aunque podrían tratarse de obras realizadas en el sur de Alemania, recordemos que los modelos de los Miseroni se copian. En cuanto a su atribución al propio Ottavio Miseroni, viene determinada, tanto por la calidad de la talla y lo depurado del diseño, como por

la existencia de paralelos que a continuación se detallan.

Leitner, Bukovinská y Bauer-Haupt[235] han estudiado un vaso, PL. N. 1641 del Kunsthistorisches Museum de Viena, con un mascarón de jade y asas elaboradas en la corte de Praga, parecidas a las del n.° 46 (21 de Angulo), de cartones en ese. Pie con eses y engastes de piedras superpuestos, como el n.° 29 (92 de Angulo).

Distelberger[236] consideró que este mascarón monstruoso, mixto de venera y cabeza de león, era obra de Ottavio Miseroni, aunque actualmente lo duda[237], pensando que sean milaneses, al igual que otra copa en jade, con montura de Jan Vermeyen, procedente, como aquélla, de la Cámara de las Maravillas de Rodolfo II, realizada hacia 1605 (PL. N. 6846 del Kunsthistorisches Museum)[238], aún más abstracta, si cabe, que la copa del Prado.

En este caso, parece como si los rasgos antropomórficos de la copa del Prado hubieran sido borrados, quedando únicamente dos hoyuelos redondos que marcan los ojos, las cejas y partes laterales del rostro convertidas en hojas, el abultamiento final de la nariz, y unos bigotes que enmarcan las fauces abiertas. A este respecto, señalamos su parecido con los mascarones de la copa n.° 87 (120 de Angulo), labrados en los planos frontales del cuerpo de la vasija, obra que hemos adscrito al mismo taller, aunque en etapa posterior, realizada por el taller de Johann Daniel Mayer en Augsburgo. Aquí también encontramos el recurso de las cejas y rasgos laterales transformados en hojas. Parece, en realidad, una caricatura de piezas como la n.° 131 (67 de Angulo), abundantes en las cámaras de maravillas europeas.

El intento de hibridación con las piezas chinas es intencionado, pues recuerda también la forma de una lucerna romana, al estilo de las piezas fantásticamente recreadas por Enea Vico, que tanta influencia han tenido en los vasos manieristas.

La idea de la vasija con superficie formada por un mascarón más o menos antropomorfo no es nueva, y existen creaciones manieristas con este recurso, presente en un dibujo de Giulio Romano para una fuente cubierta, conservado en el British Museum, n.° cat. 91[239], en el que un rostro de Medusa sirve de tapadera, con serpientes por asas. El manierismo, en su fase animista empleó abundantemente el mismo tema, con preferencia de rostros masculinos con la boca desmesuradamente abierta, para encuadrar ventanas, puertas y embocaduras de chimeneas, cuyo ejemplo más famoso se encuentra en el Parque de los Monstruos de Bomarzo en Viterbo, así como en Frascati y otros jardines. Derivado de este movimiento, persiste durante largo tiempo el empleo de mascarones de grandes fauces colgantes, como ornamento bajo los picos vertedores de vasijas de metal y cerámica.

En cuanto a la materia, Angulo y Cruz Valdovinos lo consideraron trabajo chino, pero es totalmente ajeno a la estética de esta cultura. En el taller de la corte de Praga se labraron numerosos vasos de jade, y recordaremos al respecto la sugerencia de Skelton, quien afirma que una posible explicación de la disponibilidad de jade en Praga podía ser a causa de las estrechas relaciones de Rodolfo II con un aristócrata de Bohemia del sur, Vilem Rozmberk, también alquimista y buscador de gemas y metales. Señala como significativo el hecho de que Rozmberk tuviera uno de sus laboratorios instalado en el castillo de Reichestein en Silesia, donde, en 1886, se descubrió una importante veta de nefrita, variante a la que pertenece este vaso[240].

También en Augsburgo se produjeron numerosas copas de jade, quizás procedentes de vetas centroeuropeas. Algunos de los más bellos ejemplares de la glíptica europea están realizados en este material, entre los que destacan las obras de Ottavio Miseroni, como las del Kunsthistorisches Museum, PL. N. 1641 y 6828, ya citados, así como la n.° 1651. Otra en el Wurtembergisches Landesmuseum de Stuttgart (n.° KK grün. 34). Atribuida a su taller milanés, las también citadas del Louvre MR. 188 y MR. 186, ésta algo más tardía[241]. En el mismo museo se encuentran numerosos ejemplos de talla europea del jade, como los n.^{os} MR. 189; MR. 190; MR. 191; OA. 2031; OA. 2032, etc. Hoy se sabe que los Miseroni de Milán producían vasos que eran montados en Praga; por tanto, mientras no se resuelva la cuestión sobre el origen de este grupo de piezas, mantenemos abiertas ambas posibilidades: taller de los Miseroni, sea en Praga o Milán pero, en todo caso, obra de buena mano, según modelo muy copiado en Alemania.

62 *Taza de lapislázuli con dragones y niños esmaltados*

Florencia (?), siglo XVI (vaso).
PIERRE DELABARRE, París, 1625-1645 (montura).
Lapislázuli, oro esmaltado.
En la base, dos etiquetas, n.º 4, 350 p.; 4.
Estuche n.º MNAD: 289.

Inventarios: Inv. Prado: n.º 0002; cat. Angulo: n.º 2, *VASO DE LAPISLAZULI CON DRAGONES DE ESMALTE, «alto cm. 17,5»*; inv. 1689: n.º 4, *GRANDE TASSE DE LAPIS EN FORME DE CUVETTE, OVALE, à SEIZE GODRONS AU DESSOUS DU CORPS, AVEC DEUX DRAGONS AILEZ, «...haut de sept pouces sans las anses & log dans son ovale de environ onze pouces & large de huit pouces»*; inv. 1746: n.º 62, *COPA... DE DOS DRAGONES, «Diez dedos de alto»*; inv. 1776: n.º 4, *VASO GRANDE AOBADO*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«El diámetro mayor tiene 10 pulgadas (francesas) y 7 líneas; y el menor 7 y 11 líneas...»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, XLII, pp. 153, 176; ANGULO, [1944] 1989, pp. 24-25; VERLET, 1963, pp. 149, 152, il. 27; STEINGRÄBER, 1968, p. 37, il. 9; ALCOUFFE, 1988, pp. 52-53; ARBETETA, 1992, p. 24; ARBETETA, 2000C, pp. 50-52.



Vaso compuesto por tres piezas de lapislázuli y una guarnición de oro esmaltado.

El cuerpo está formado por una pieza de boca oval, con moldura cóncava al borde, levemente exvasada, y perfil en forma de arco rebajado, con la falda decorada por gallones convexos dobles, y puntas de dardos, redondeadas, entre los mismos.

Un grueso nudo forma el vástago, mientras que el pie, ovalado, tiene gallones cóncavos y zócalo. Un espigón dorado levanta el cuerpo del vástago. En este espacio se asienta un niño esmaltado de blanco, que con sus manos sostiene la copa. A sus flancos, dos dragones de medio cuerpo, con alas puntiagudas y fauces abiertas que muestran dientes afilados, entre los que surgen lenguas rojas, montadas en tembleque. Los ojos son ópalos, tienen un cuerno frontal, curvado hacia delante, y orejas puntiagudas. El pelaje, pintado minuciosamente, es verdoso y rojizo, con zonas amarillentas en el pecho. Sobre el nudo, festones con frutos y cintas y cuatro delfines con las colas enhiestas, colocados entre veneras, todos policromados en rojo, blanco, gris, verde, lila, azul oscuro, amarillo y otros colores intermedios. Los ojos de los delfines parecen rubíes.



La montura, muy mutilada por el robo de 1918, carece hoy de los dos grandes dragones de cuerpo entero posados en los extremos del vaso, cuyas colas se doblaban sobre la falda. También falta el pie calado y esmaltado de blanco con diseño de ovas, interrumpido por cuatro mascarones polícromos.

El trabajo en piedra es similar a una taza de lapislázuli, con pie bajo, existente en el Louvre (MR. 264), también decorada con dobles gallones y puntas de dardos en bajorrelieve, y moldura cóncava al borde, decorada en este caso con ovas cóncavas. Proviene de la antigua colección de Luis XIV y sus medidas son similares: alto 15 cm y ancho 29, contra 17,5 y 30 cm aproximadamente. Sin embargo, la calidad del vaso del Prado es mayor, salvo el nudo, y proviene de yacimientos afganos, recordando su color azul intenso, muy compacto, a los trabajos realizados en el Opificio de Florencia según diseños de Buontalenti y otros célebres diseñadores.

Nótese que al vaso de Madrid, de pie más plano, se le añadió un nudo en otra veta de lapislázuli y, sobre éste, la guarnición calada con dragones y niño.

Sin embargo, es la montura del vaso lo más importante de éste, ya que los dragones robados eran semejantes a los del vaso del

Louvre con un cupido cabalgando un dragón n.° OA. 10409 y la copa MR. 120, muy similar a la n.° 132 de la colección de Madrid, mientras que los dragones del vástago son similares a los del vaso MR. 445, llamado *Aguamanil de la Minerva.* Todos ellos, según Alcouffe, inspirados en los grabados de los repertorios para plateros, especialmente el publicado en 1626 por Balthazar Moncornet, tomado de Bathazar Le Mersier[242]. Los dragones del nudo pueden relacionarse con un joyel de Neptuno y dos náyades sobre un monstruo marino, grabado en 1581 por Jan Baptist I Collaert, hijo de Collaert el Viejo, sobre un dibujo de su padre. Las alas cortas, de plumas picudas sin ser mucilaginosas, el cuerno sobre la frente, la boca abierta, mostrando los dientes puntiagudos, la lengua larga, el cuello y pecho con hileras de bultos, aunque algo evolucionados, pueden tener su origen en este modelo. Sin embargo pensamos que P. Delabarre va mucho más allá; antes que en Le Mersier parece haberse inspirado en los maestros bellifontanos; de hecho, el niño que aparece en el nudo de la copa estaría tomado de un dibujo de Perino del Vaga (Roma 1535-1545) existente en el British Museum[243], mientras que los delfines entrelazados, con una venera en medio, recuerdan dibujos de Giulio Romano, también con rocallas de concha, y los dragones se parecen más a los de Paolo Ucello y el más conocido de Leonardo: *Dragón luchando con un león,* mientras que el de Le Mersier tiene un cuello muy largo, alas cortas, que surgen de la mitad de las patas traseras, no del cuerpo, y antes podría derivar de otros grabados, como los de Hans Collaert, que de los prototipos renacentistas.





Otro vaso con puntos de contacto en su guarnición es el n.° E. 271. El niño puede relacionarse con el del vaso, ya citado, OA. 10409 y, más lejanamente, con el de la copa 36 del Prado, también con un dragón, aunque realizado según otro diseño.

El pie, también desaparecido, encuentra su paralelo en el vaso n.° E. 271.

A este grupo de vasos, en los que destacan las figuras de dragones, se les atribuyó un hipotético creador común denominado «Maestro de los Dragones», proponiéndose para el mismo distintos orígenes. Sin embargo, en 1988, se descubrió, grabado en el pie del jarro MR. 445, la inscripción «P DLABARRE F», lo que despejó las dudas sobre la autoría de estos vasos que han resultado ser parisinos, labrados hacia 1630, lo que resulta lógico, pues todos provienen de las colecciones reales francesas y de las del Delfín. Alcouffe, en su extenso trabajo dedicado al tema[244], identifica el autor como Pierre Delabarre, quien, según datos tomados de la obra de Nocq[245], fue platero parisino recibido en 1625, casado en 1633 con María Raillard, hija de Joseph Raillard, que, además de platero, era comerciante en París, y platero privilegiado del príncipe de Conti.

Fue quizás, el padre de Joseph Delabarre, quien fue recibido maestro en 1668. Debió morir antes de 1713.

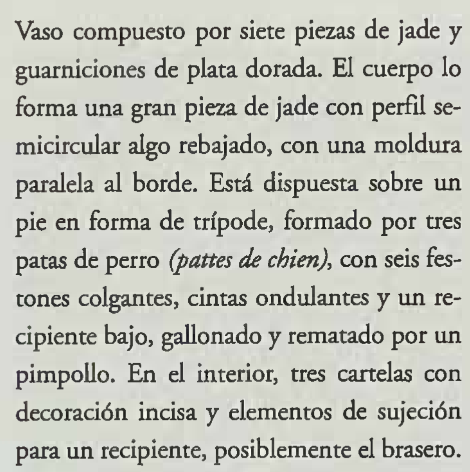
63 *Braserillo de jade y plata dorada con dos mascarones*

China (?), época indeterminada (piedra).
París, 1684-1687 (montura).
Jade, plata dorada.
En el borde de la tapa, marca, de una corona con tres imperiales de hojas de apio.
Estuche n.° MNAD: 22.872.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00064; cat. Angulo: n.° 64, *PERFUMADOR DE JADE Y PLATA DORADA, «Alto cm. 37»*; inv. 1689: n.° 5C, *UNE CASSOLETTE DE JADE GARNIE DE VERMEIL DORÉ, SUR SON PIED à TROIS PATTES DE CHIEN, «...haut de quinze pouces une ligne, & de diametre sept pouces deux lignes»*; inv. 1746: n.° 63, *CUENCO REDONDO CON SU CUBIERTA EN FORMA DE CAMPANA, «...tiene dho Cuenco con pies, y remate una Tercia, y Cinco dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 26, *UN VASO GRANDE HECHURA DE CUENCO*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, no cita medidas.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 108; VERLET, 1963, p. 153; ARBETETA, 1992, p. 24.





Vaso compuesto por siete piezas de jade y guarniciones de plata dorada. El cuerpo lo forma una gran pieza de jade con perfil semicircular algo rebajado, con una moldura paralela al borde. Está dispuesta sobre un pie en forma de trípode, formado por tres patas de perro *(pattes de chien)*, con seis festones colgantes, cintas ondulantes y un recipiente bajo, gallonado y rematado por un pimpollo. En el interior, tres cartelas con decoración incisa y elementos de sujeción para un recipiente, posiblemente el brasero.

Tres mascarones de mujeres con tiara gallonada y velos se unen a la boca mediante charnelas. La boca es plana, y en ella se asienta la tapa, en forma de cúpula, con una ancha guarnición acampanada con diseño de cintas y seis festones sobre un fondo de escamas punteadas. Sobre ésta, una moldura de cintas enlazadas y florones. Por encima se desarrolla otra moldura en forma de linterna, con seis piezas de jade que le dotan de aspecto acampanado, y rejillas caladas en la parte superior, todo rematado por una flama.

Antaño tuvo un braserillo interior, lo que justifica su identificación como perfumador de combustión. El inventario de 1689 lo describe como realizado con labores caladas, con una taza con tapador.

En posesión del Delfín desde antes de 1689, con uno de los números iniciales del inventario, este braserillo compuesto por piezas de jade guarnecidas de plata corresponde al gusto clásico francés propiciado por Le Brun, Maison, Berain y otros.

Los mascarones, las guirnaldas con sus cintas, las «patas de perro» en consola son elementos típicos del llamado estilo Luis XIV, y del que tan pocas piezas de platería han sobrevivido. Como objeto de plena moda, su valoración es alta, alcanzando la cifra de 300 pistolas, lo que no se corresponde con la valoración estimada en 1776, 5.920 reales, quizás por tratarse de plata dorada, sin atender a su diseño.



La marca que se aprecia en el borde de la tapa corresponde a la marca de descargo de A. Etienne Ridereau, fiel contraste entre 1684-1687. Como en el informe de la restauración realizada en 1989 no consta que haya aparecido otra marca, cabe suponer que se trata de un objeto no cargado con anterioridad.

El inventario de 1776 describe la piedra como «mármol egipcio blanquecino», cuando se trata de jade gris (nefrita). El cuenco de piedra que sirve de cuerpo, está realizado en una pieza de jade de buen tamaño, obra probablemente china, que parece antigua.

En el Museo del Louvre existen vasos con diseño similar, de los que más emparentados nos parecen los MR. 201 y MR. 202.

Otro vaso, también relacionado, el MR. 194, parece haber tenido aplicaciones de oro y piedras.

El diseño de cintas enlazadas con florones, utilizado en molduras convexas, se encuentra también en otros vasos del Prado, esta vez en oro esmaltado, como puede apreciarse en el n.° 88, y el n.° 120, marcado por el platero parisino con iniciales PL, recientemente identificado como Pierre Ladoireau[246], obra realizada en 1689, puesto que ya aparece en el inventario de este año, y ostenta la marca de descargo de Jacques Léger, activo entre 1689 y 1691.

La pareja del n.º 7 tiene por remate un pimpollo como el de la parte inferior de este vaso, apareciendo en el pie diseños de festones y mascarones femeninos con velos. La ejecución de las asas es similar a la general del vaso que estudiamos, con recursos como el picado de lustre entre molduras, que también encontramos en las volutas bajo los mascarones. Estos vasos fueron realizados por el platero parisino de siglas IR (posiblemente Jean Royel), entre 1687 y 1689, ya que también figuran en el inventario de 1689 y tienen las marcas de Léger.

Atribuido a Jean I Berain, un proyecto decorativo de un bufete, incluye modelos de vasos parecidos al par del n.º 7, y, con la correspondiente relación de proporciones, perfumadores parecidos al presente, también con mascarones, aunque sustentados por patas de cabra[247].

Cabe destacar que este objeto ha llegado hasta nosotros acompañado de un estuche con gran calidad artística, contemporáneo a la realización del vaso.

La estructura del estuche recuerda a la de una urna, marcando el acento en lo clásico; su estructura inferior, troncocónica exvasada, se compensa con una especie de contrafuertes que albergan las sinuosas estructuras del pie en receptáculos lisos, sobre los que descansa la tapa, separable por completo, en forma de cono truncado.

Su alma de madera es un ingenioso ensamblaje de tablillas, así como el cuerpo, de lados curvos. La base está unida a uno de los lados, que, con los otros dos, se transforman en una especie de tríptico abridero mediante charnelas de latón dorado y extremos trebolados.

Quedan restos del forro de tafetán de seda blanca y de un apresto de tela basta blanca. Algunos papeles contienen restos de escritura, y uno de ellos es un recorte



impreso en francés, con tipografía del siglo XVII.

La decoración, sobre el habitual tafilete rojo oscuro, está formada por paradas a la rueda de la cenefa de soles y lirios, repetida en esquinas y en el interior, formando una doble faja; a ésta se añade una más ancha de florones piramidales alternados con claveles en su tallo. En el centro de cada campo se ha estampado un gran hierro de un florón en losange, mientras que otros de roleos enmarcan los vértices de los recuadros interiores.

No conocemos, por su tamaño, pureza de líneas y conjunción con el objeto que conserva, otro ejemplo más sobresaliente de estuche del clasicismo francés del siglo XVII, y ambos —continente y contenido— son muestras de primer rango de un arte depurado y exquisito.

64 *Bernegal con ocho grandes gallones y asas a modo de cartón*

Milán, taller de los MISERONI (?), años diez del siglo XVII.
Cristal de roca, oro esmaltado.
Estuche n.° MNAD: 339.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00086; cat. Angulo: n.° 86, *BERNEGAL CON ASAS EN FORMA DE CARTONES «Alto cm. 13»*; inv. 1689: n.°23C, *«Una grande tasse un peu ovale»*; inv. 1734: n.° 23, *COPA DE FIGURA OVALADA ACANALADA, «...siete dedos de alto»*; inv. 1746: n.° 64, *COPA DE FIGURA OVALADA ACANALADA, «...siete dedos de alto»*; inv. 1776: n.° 94, *TAZA GRANDE AOVADA*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales *s. d.*

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 147; ARBETETA, 1992, p. 24.





Vaso compuesto por dos piezas de cristal de roca y tres guarniciones de oro esmaltado. El cuerpo, alargado, tiene perfil en segmento de arco, rebajado, con ocho gallones separados por gallones cóncavos y aristas vivas. Su base, unida por guarnición anular, parece de una pieza y tiene corto vástago con nudo y pie plano oval. La decoración consiste en gallones en su parte inferior, guirnaldas, roleos y cuernos de abundancia con frutos, todo ello distribuido simétricamente en cada uno de los espacios superiores de los gallones. Dos guarniciones unen el cuerpo con las asas, colocadas transversalmente, en forma de cartones enroscados en ese y hendidos.

Es similar en proporciones al bernegal n.° 42, salvo que los gallones recorren toda la falda, en vez de surgir de mediados del vaso, cuya parte inferior ocupan los gallones dobles sin interrupciones. La técnica de separar los gallones convexos por otros muy delgados cóncavos, dejando las aristas vivas la encontramos también en el vaso n.° 30 y sus paralelos, algunos más parecidos a este vaso, como la taza oblonga MR. 145.

Las asas siguen el mismo modelo que las del vaso n.° 46, realizadas en este caso en oro esmaltado de blanco y fechables en la primera mitad del siglo XVII. Este modelo se encuentra también en el entorno de los Miseroni, como el vaso con un mascarón, ya mencionado, conservado en Viena (KHM, PL. N. 1641), y realizado durante la primera década del siglo XVII.



Por tanto, creemos que puede estar realizado hacia la misma época que estos dos ejemplos, cuyas labores de piedra fueron ejecutadas en el entorno de la familia Miseroni, sea en Milán, sea en Praga.

Angulo denominó «bernegal» a este tipo de tazas, vocablo que creemos acertado, ya que la misma denominación, aplicada a objetos con cuerpo ondeado, pie bajo y asas, generalmente realizados en plata, fue de uso general y sobrevive en ciertas comarcas de España, especialmente en Castilla y León.

65 *Barco de cristal con un dragón, dos bichas y ruedas*



Milán, taller de los MISERONI (?), hacia 1610.
Cristal de roca, plata y cobre dorados, oro esmaltado.
Estuche n.° MNAD: 12.101.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 000115; cat. Angulo: n.° 115, *BARCO SOBRE RUEDAS, «Alto cm. 22; largo cm. 40»*; inv. 1689: n.° 18C, *GRANDE GONDOLE EN FORME DE CHARIOT PORTÉ SUR UN BRANCARD DE CUIVRE DORÉ AVEC TROIS RUëS DE CRISTAL, «...haute de sept pouces & demi, longue d'un pied & large de huit pouces & demi y compris les anses»*; inv. 1746: n.° 65, *CARRO CON TRES RUEDAS, UNA CAVEZA DE DRAGON A LAS ESPALDAS, Y POR ASAS DOS ESPHINGES, «...tiene por el respaldo doce dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 136, *VASO GRANDE, HECHURA DE VARCO*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...Tiene 29 ps. y 8 lineas de circunferencia tomada desde la punta de la proa y pasando la medida por debajo del engarce superior de las vichas y del dragón de la popa.»*.

Bibliografía: MIRÓ, 1870, p. 92; ANGULO, [1944] 1989, pp. 182-183; ARBETETA, 1992, p. 24; CASTELLUCCIO, 2000, p. 71, il. 16.

Vaso formado por diversos elementos de cristal de roca unidos mediante guarniciones de plata y cobre dorados, con sobrepuestos de oro. El cuerpo, de boca oval apuntada, adopta un perfil de arco carpanel no simétrico, lo que le confiere un aspecto abarquillado. Su cuerpo está labrado con roleos vegetales, cintas y ramos de frutos pendientes, enfatizados por hileras de granos, con una reserva en la proa donde está grabado un candelero rematado en un término con tiara o penacho en la cabeza.

En la popa están labradas dos alas membranosas, de las que surge la decoración descrita, con cuernos de carnero y delfines (?) y dos sirenas sonando bocinas en la parte baja.

Sobre este cuerpo se levanta el armazón de la barandilla de popa, en semicírculo, con cuatro plaquetas de cristal de roca que tienen abiertas escenas de águilas entre ramas. Una cabeza anillada, con boca abierta de dragón o felino, surge de la trasera. La guarnición, lisa con molduras laterales, es de plata dorada, y sus sobrepuestos son de oro esmaltado en blanco, rojo y negro, con roleos y rosetas similares a la bandeja n.° 11. Dos grandes eses con roleos y botones adornan los laterales. En la parte superior, nueve engastes vacíos indican que tuvo piedras.

Dos asas laterales se sujetan transversales al cuerpo, con cuatro guarniciones de oro embutido en negro, con decoración de franjas y ovas. Las asas adoptan la forma de bichas, con el cuerpo en consola. En la parte inferior, una estructura formada por un nudo de plata dorada atornillado a un eje de latón dorado, sostiene tres ruedas de cristal de roca, con guarniciones en el interior similares a las descritas. Una de ellas, la delantera, tiene los radios de metacrilato, pues faltan los originales, en forma de balaustre, tallados en cristal.



Ya faltaban las piedras en 1689, lo que se advierte en la descripción del objeto.

Angulo cita a Kris, quien advierte semejanzas de la cabeza de la popa con otras obra del Louvre[248], el dragón MR. 324.

Por el estilo de la guarnición, el vaso debe estar realizado hacia el primer cuarto del siglo XVII, quizás en los años diez del mismo, en un taller de buen nivel, pues la ejecución es de calidad, no correspondida por el material. Nótese, sin embargo que, en este caso, no se ha utilizado el recurso de grabar insectos para disimular las inclusiones negras del cristal.

En la barandilla de popa, las escenas abiertas en el cristal, se han tomado de un repertorio ornamental de Paul Birckenholtz, activo entre 1561 y 1633: *Varii generis opera aurifabris necessaria*[249].

Otros vasos, posibles fontanas de mesa, montados sobre ruedas, fueron realizados por los talleres milaneses o sus artífices, como el que, en forma de león alado de larga cola, se conserva en el Kunsthistorisches Museum (PL. N. 2331).

En el Museo del Louvre existe otro ejemplo, compuesto en realidad por dos vasos, que se asienta sobre cuatro ruedas, el R. 148.

En cuanto al vaso que comentamos, podría haber sido realizado en el círculo de





los Miseroni, a juzgar por los ejemplares atribuidos a este taller por Distelberger[250].

La decoración es rica y bien realizada, como la de las ánforas vienesas KHM. PL. N. 2392 y 2397[251], que cuentan también con la presencia de cintas con festones y colgaduras de frutos, elementos que el taller milanés mezcla con los más vigorosos diseños de roleos; también se advierte el recurso de enfatizar las hojarascas pegando a su perfil las líneas de granos, según se aprecia en la pareja de vasos de Viena, KHM., PL. N. 2366 y 2364[252], con iguales guarniciones, que se pueden relacionar con el vaso del Louvre E. 92.

La guarnición coincide con la empleada en otras muchas obras atribuidas a los Miseroni, lo que, aunque no resulta determinante, puede constituir otro indicio para su atribución.

Sin embargo, los contactos con las obras atribuidas a los Sarachi son tantos que se impone la prudencia a la hora de definir atribuciones. En todo caso, el presente objeto es de un producto no extraordinario, pero sí de primera línea.

Las bichas tienen un diseño parecido a las de las ánforas n.ºs 44 y 84 y el bernegal n.º 49, a cuyos paralelos remitimos, especialmente el jarro del Louvre MR. 287, similar a los jarros de pico españoles.

También son parecidas las del jarro, ya citado, del Bayerisches National Museum de Munich, con iniciales del rey Segismundo de Polonia y la orden del Toisón de Oro que el rey recibió en 1600, por lo que está realizado en fecha posterior[253].

66 *Vaso de cristal en forma de gallo*

Taller de los SARACHI (?), Milán, hacia 1610.
Cristal de roca, oro esmaltado.
Estuche n.º MNAD: 410.

Inventarios: Inv. Prado: n.º 000110; cat. Angulo: n.º 110, *PAVO, «Alto cm. 25»*; inv. 1689: n.º 40C (?), *Une Autruche*; inv. 1734: n.º25, *COPA CON SU PIE Y TAPA HECHURA DE UN GALLO, «...tiene Catorce dedos de alto...»*; inv. 1746: n.º 66C, *COPA CON SU PIE Y TAPA HECHURA DE UN GALLO, «...tiene Catorce dedos de alto...»*; inv. 1776: n.º 105, *VASO... HECHURA DE UN GALLO*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, no cita medidas.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 174; ARBETETA, 1992, p. 24.

Vaso formado por varias piezas de cristal de roca y cinco guarniciones de plata dorada con sobrepuestos de oro esmaltado. Representa un ave fantástica.

El cuerpo tiene perfil no simétrico, muy cercano a un semicírculo, con la parte delantera labrada de alas en relieve y unos roleos vegetales con hileras de granos, mientras que la trasera es lisa. El cuello, con plumaje inciso y la cabeza de fuerte pico, barba semicircular y cresta a modo de abanico, se levanta ensamblado con una guarnición de plata dorada con sobrepuestos recortados en ces y flores, realizada en oro esmaltado en blanco y negro opaco, además de rojo translúcido. La tapa del vaso consiste en una pieza de cristal bordeada por una ancha moldura, con los mismos motivos de oro esmaltado, en ces y rosetas, de la que surgen un par de alas con las plumas labradas y una cola enhiesta. Otra guarnición si-





milar une el cuerpo con el vástago, en forma de grandes patas de ave posadas sobre un pie plano que se remata con una franja ancha de plata dorada, también decorada con sobrepuestos de oro esmaltado.

Forma parte de un grupo de vasos en forma de animales fantásticos, realizados en cristal de roca, muchos de ellos producidos por el taller de los Sarachi, especializado en el tratamiento animalístico.

Mientras los antiguos inventarios lo describen como «gallo», quizás por la forma de la cresta, Angulo ve en su figura un pavo. Este autor cita la existencias de paralelos en Florencia y Viena, así como versiones parecidas en jaspe, tomado todo ello de la obra de Kris[254] (figs. 527, 523, 534, 531 y 532). Además, recuerda el pavo, obra de los Sarachi, que poseía Felipe II, y quizás pensando en dicha pieza ha bautizado la figura como «pavo».

En el inventario de 1689 la descripción más parecida es la del n.° 40 de los cristales:

Une Autruche sur son pied ovale à patte d'oiseau garnie autour du corps, aux ailes au col & autour du pied de cercles de vermeil doré emaillez au pied de blanc & verd & noir. Haute de six pouces sans les ailes.

Como puede apreciarse, la pieza descrita es algo más pequeña que la del Prado y tiene esmalte verde en vez de rojo.

De entre las piezas arriba mencionadas, las de Viena consisten en un vaso similar en volúmenes, KHM. PL. N. 2401, aunque no en la forma de resolver cuerpo y alas, con guarniciones de esmalte embutido negro, con diseño de roleos, perlas y esmeraldas, frecuente en las obras adscritas al taller de los Sarachi.

Otro, atribuido al mismo taller, realizado entre 1580-1590, es más parecido en general, tanto en el tratamiento de las alas, como en el vástago de patas de ave. Tiene montura similar al primero, y está enriquecido con camafeos (KHM. PL. N. 2238, XI, p. 91).

El tratamiento de alas y plumaje de éste último se parece asimismo al del vaso n.° 92, salvo en los detalles fantásticos, de los que carece el vaso madrileño, tratado naturalísticamente. Las alas membranosas del primero recuerdan a las del vaso n.° 70, aunque en este caso aparecen grabadas sobre el cuerpo.

Helmut Trnek considera ambos vasos del taller de los Sarachi, desbastados y pulidos por Giovanni Ambrogio y grabados por su hermano Simone[255].

Estos vasos se mencionaban en los antiguos inventarios como *Reiger* (airones), al parecer por incorporar plumas auténticas, aunque también podría deberse tal denominación a las lágrimas que penden de las alas, ya en uso hacia 1580, entre las *argenterías* de las llamadas *jaulillas y garzotas*, estructuras para los tocados de cabeza femeninos, tal y como se puede apreciar en retratos de la época, entre ellos varios de Isabel Clara Eugenia, el pintado por Pourbus en 1599, conservado en el Monasterio de las Descalzas Reales, con perlas pinjantes en sus contornos o el de mano de Pantoja conservado en las colecciones pictóricas del Estado de Baviera, en el que se aprecia la mezcla de joyería y plumas.

En el siglo XVIII se recuperaría tal moda, llamando entonces a los pinjantes almendrados *pioggia* (lluvia).

Otra ave con patas similares, cuerpo cubierto por motivos vegetales, cuello y lomo con plumaje, en una colección privada parisina[256].

En el Museo del Louvre también hay animales fantásticos, como el MR. 324, con montura parecida; patas de ave similares tiene el vaso OA. 39, realizado en sanguina, en forma de dragón. Su cola enroscada remite al n.° 112 de Angulo.

El estilo de las guarniciones tiene puntos de contacto con la bandeja oval, fondo ochavado n.° 11; también tiene sobrepuestos de oro la nave sobre ruedas n.° 65. Ambas piezas han sido atribuidas al círculo de Ottavio Miseroni, la segunda con dudas, por existir opiniones contradictorias en la atribución de los vasos que constituyen sus referencias estilísticas. Esto, como tantas veces, pone de manifiesto la mezcolanza de temas y estilos en los distintos talleres milaneses que tanto dificulta las atribuciones. En todo caso, parece adecuado adscribir la obra a la misma fecha que ambos vasos, en torno a 1610, y otorgar preferencia al taller de los Sarachi.

67 *Taza de cristal decorada con ramos y una figura de Palas Atenea en el remate de su tapa, desaparecida en 1815*



Milán, siglo XVI (?).
Cristal de roca, oro esmaltado.
Estuche n.° MNAD: 361.

Inventarios: Angulo no lo cita, por haber desaparecido hacia 1815; inv. 1689: n.° 216 C, *«Un grand Vase rond de Cristal de roche gravé au corps & au couvercle de plusieurs figures, à deux biberons en forme de coquilles enrichi de deux anses d'or en forme de Dauphins & au pié d'un cercle d'or godronné & au couvercle d'un autre tout uni Terminé par une petite figure de Pallas d'or posée sur un pié d'estal de mesme Haut de huit pouces 6 demi.»*; n.° inv. 1746: n.°67, *«Un Pomo con su pie, y Tapa de encage (algo sent.da) todo de Christal de Roca gravada de Flores con dos guarniciones; dos Aldavones, y por remate una Figura q.e representa á Palas con Escudo y lanza de Color de Oro, y tiene su todo Trece dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 91, *«Una Taza grande con su tapa de cristal de roca, en la que se hallan abiertas varias figuras de Historias, y Arboledas: dos picos en forma de Conchas, y dos cabezas del mismo cristal, en ellas dos asas de oro, con dos figuras a moddo de Delfin: en cada uno en la voca su guarnición: en la tapa una figura por remate: pie de oro agallonado: las asas cinceladas, y lo demás liso vale 10.650»*; inv. 1815: «Falta».

Bibliografía: ARBETETA, 1992, p. 24.



Vaso de cristal que, a tenor de las descripciones de los inventarios y los volúmenes del interior de su estuche podría describirse de la siguiente manera:

Cuerpo ligeramente aovado, con perfil en arco carpanel y dos veneras laterales que hacen de picos, con unas cabezas debajo y asas de oro en forma de delfines, dispuestas posiblemente a continuación de las cabezas.

La superficie del cuerpo está labrada con escenas de personajes en una arboleda, y roleos vegetales con flores. Tapadera algo menor, unida por una guarnición de oro, con una figura de Minerva con su lanza y escudo en el remate, realizada también en oro.

El estuche ha conservado, impresa por la presión ejercida, la forma del pie de oro agallonado que, según el inventario francés de 1689 y el español de 1776, tenía la copa.

Este pie alto era de forma troncocónica levemente acampanada hacia la base, similar al n.° 1 (84 de Angulo).

La indicación de que se hallaban grabadas en la copa varias «historias y arboledas», sugiere una rica decoración figurada que nos remonta a los trabajos de los lapidarios milaneses del siglo XVI.

De esta, sin duda, importante pieza, con artísticas asas de oro cincelado y mascarones de cristal, no queda más que la identificación que realizamos en los inventarios y el perfil volumétrico que su estuche conserva, ya que no fue devuelta de París en 1815. Para hacernos una idea de su aspecto, tenemos en el Prado el vaso n.° 48, con mascarones laterales y veneras, también decorado con elementos figurados y vegetales, o el vaso de Viena KHM PL. N. 2304

Las medidas del estuche son las siguientes: exteriores, 27 x 24 cm diámetro, interiores, 25,5 x 23 cm diámetro aproximadamente.

El estuche, de piel castaña, se abre en dos mitades verticales, una con la base. En su interior, el espeso guateado de vellón, recubierto por raso de seda blanca, ha conservado la forma del vaso, lo que nos ha permitido su reconstrucción hipotética.

Una protección cilíndrica en su parte superior era, posiblemente, el receptáculo para cobijar la estatuilla del remate.

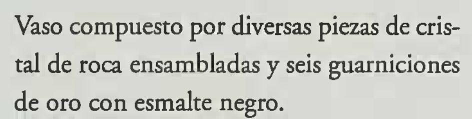
68 *Frasco de cristal con dos bocas y anillas*

Milán, *Taller de las águilas* (?), entorno de los SARACHI (?), último tercio del siglo XVI.
Cristal de roca, oro esmaltado.
Estuche n.° MNAD: 22.864.

Inventarios: Inv. Prado, n.° 00094; cat. Angulo: n.° 94, *BOTELLA CON ANILLAS, «Alto cm. 28,5»*; inv. 1689: n.° 29 C, *GRAND VASE à BOUQUETS EN FORME DE BOUTEILLE à GODRONS, «...haut de dix pouces & demi»*; inv. 1746: n.° 68, *FRASCO CON SU PIE BOCA, Y DOS AGUAMANILES, «...Tiene una tercia de alto...»*; inv. 1776: n.° 117, *UN GENERO DE FRASCO DE CRISTAL DE ROCA*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...La circunferencia de este frasco tomada p.r. encima de los engarces de las asas inferiores, es de 14 p.s.»*.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 156; ARBETETA, 1992, pp. 24-25.





Vaso compuesto por diversas piezas de cristal de roca ensambladas y seis guarniciones de oro con esmalte negro.

El cuerpo es alto con cuatro grandes gallones, de base redondeada, estrechándose en su parte superior hasta enlazar con un cuello estrecho, facetado en cuatro lados, con moldura en medio y boca exvasada, cuadrilobulada. Dos brazos en ese surgen del tercio superior y acaban a la altura del arranque del cuello, rematándose en volutas y veneras. La decoración, muy profusa en el cuerpo, consiste en una banda superior de gallones dobles de centro cóncavo, y bajo ésta, un diseño vegetal con espigas de guisantes o perlas, así como aves estilizadas con picos de águila. El pie, de perfil cóncavo, es bajo y gallonado. En la base del cuerpo, dos guarniciones bajo los brazos, ofrecen anillas para suspensión, que se corresponden con las de la guarnición del cuello.

El diseño de la franja esmaltada en las guarniciones consiste en ovas separadas por franjas, motivo que encontramos en otros vasos, como el n.° 86.

Sus dos brazos en ese, acabados en veneras, le dan cierto aspecto de lámpara de aceite, muy parecido a modelos venecianos que se realizaron en vidrio, durante la misma época.

Compárese su decoración con la jarra n.° 86 y con la que cubre el cuerpo de la galera n.° 100.

También tiene puntos de contacto con el jarrón abombado, de asas en voluta y dos bebederos, que procede de la Tribuna de los Uffizi (Museo degli Argenti, Gemas, 803)[257], emparentado con otra pieza del Louvre, la jarra globular E. 98.

El n.° 100 tiene también el diseño de los prolongados cálices que surgen de una corola a modo de margarita, las espigas de perlas y la distribución de la hojarasca, así como el grabado plano y ancho, eficaz en el aspecto decorativo, pero poco delicado en su realización, todo ello tomado de grabados de diversos repertorios con roleos de hojarascas a la romana, basados, por lo general, en las series de Enea Vico repetidamente citadas.

Según el inventario de Versalles y el de 1746, tuvo otra guarnición de oro esmaltado de negro al pie.

Su forma es parecida a la de un melón de invierno, que antaño se colgaban mediante cuerdas, según se representa en los bodegones, al igual que el frasco se puede colgar con los cuatro anillos por los que se pasaría una cadena o cordón.

Como sabemos, la ambigüedad funcional y formal en este tipo de objetos no es casual. Las formas híbridas, monstruosas, y la utilidad indeterminada, son aspectos que confieren especial atractivo a estos objetos de lujo o de capricho. En el inventario de 1689 se resalta esa vaguedad cuando se mencionan vasos de diverso aspecto como ramilleteros o floreros (*vase à bouquets*), denominación que no resulta adecuada en este caso, dada la forma sinuosa de los brazos, y que viene a servir para describir vasos de tipología incierta. Similares dificultades descriptivas aparecen en los inventarios españoles al tratar de los vasos n.os 48, 101 y 110, que también parecen aparatos de iluminación.

El vaso, por el que el Delfín pagó cincuenta pistolas, incrementa su valor al doble, según nota marginal del inventario de 1689, quizás a causa del tamaño del cuerpo, labrado en una sola pieza.

Algunos vasos, existentes en los museos europeos, mantienen puntos de contacto con el presente, como la pareja del Kunsthistorisches Museum (PL. N. 2366)[258] con cuatro bocas, a modo de almarrajas, que, al igual que el vaso de Madrid, presentan su cuerpo hendido por cuatro grandes gallones, si bien el volumen está invertido, siendo en Viena la base la parte más estrecha, al revés de lo que sucede en Madrid. El anillo del gollete apenas está indicado por una moldura, y la boca cuadrilobulada es más ancha. Todo ello indica un modelo común, pero no necesariamente que hayan salido del mismo taller, ya que el lenguaje estético de la ornamentación de estos vasos es diferente al del Prado.

La adscripción a la que denominamos *taller de las águilas* se justifica por las es-





peciales características decorativas del vaso y la similitud de su estuche con los de los n.os 86 y 92, al que se añade, en este caso, un hierro con una figura de águila explayada con corona, lo que unido a la temática común de estos vasos, en los que aparecen, de una forma u otra, las águilas, han servido para dar nombre a las labores de un taller milanés, próximo a los Sarachi. Como ya se indicó más arriba, el motivo mencionado puede deberse, bien a encargos de un comitente, bien a una selección casual. En cualquier caso, los estuches han salido del mismo taller, pues se utilizan en su decoración los mismos hierros, con adición, en este caso, del águila coronada, que nos remite a un tema heráldico, como pueda ser el escudo de Polonia o de Suabia. Una figura similar aparece grabada sobre el plato n.º 115, labor medieval.

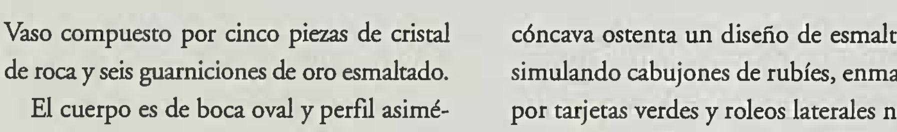
69 *Jarro en cristal y oro esmaltado*



Milán, taller de los MISERONI (?), segunda mitad del siglo XVI.
Cristal de roca, oro esmaltado.
Estuche n.º MNAD: 338.

Inventarios: Inv. Prado: 00097; cat. Angulo: n.º 97, *JARRO CON FESTONES Y PENDIENTES DE FRUTAS GRABADAS, «Alto cm. 18,5»*; inv. 1689: n.º 32 C, *«Une Eguiere couverte gravée de festons sur le corps & de godrons au fond avec son anse en triangle dont la queue & la charniere qui tiennent le couvercle sont d'or, avec son biberon aussi d'or sous lequel est un mascaron ailé, au dessus du couvercle est une petite boule de cristal avec un cercle emaillé de bleu & noir, Le tout porté sur son pied à balustre garni...»*; inv. 1746: n.º 69, *AGUAMANIL CON SU ASA, «...once dedos de alto»*; inv. 1776: n.º 88, *JARRO CON SU ASA*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...el diametro transversal dela boca tiene 3 p.s y 6 l.s»*.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 159; ARBETETA, 1992, p. 25.



Vaso compuesto por cinco piezas de cristal de roca y seis guarniciones de oro esmaltado.

El cuerpo es de boca oval y perfil asimétrico, con su base en arco rebajado y paredes exvasadas, una más que otra, para formar el pico de la vasija. Se apoya ésta sobre un vástago de nudo, corto, que acaba en un pie plano. Tiene tapa oblonga, más pequeña que el cuerpo, con guarnición en los bordes y charnela y una bolita de cristal, torneada como remate, sobre una basa de oro, esmaltado de negro y azul.

La decoración del cuerpo consiste en grutescos, finas cintas en festones con pendientes de frutas y hojarascas. En la base, ovas cóncavas con reborde, muy prolongadas, con puntas de dardos. La tapa, plana, presenta decoración radial de gallones dobles.

Su pico vertedor tiene su interior decorado con arabescos de esmalte embutido negro sobre el oro picado, y un mascarón alado al exterior, de un hombre anciano con la boca contraída en un rictus de tristeza o sueño.

El asa acanalada, de sección cuadrada, forma un ángulo agudo, con la parte más corta en el mismo plano que la boca de la vasija. Dos guarniciones en forma de plinto decoran sus extremos, con ornamentación vegetal en esmalte embutido polícromo. El extremo inferior se prolonga en unas hojarascas hasta alcanzar la base del cuerpo, donde una guarnición en moldura cóncava ostenta un diseño de esmalte rojo simulando cabujones de rubíes, enmarcado por tarjetas verdes y roleos laterales negros, de esmalte embutido. Similar guarnición tuvo el pie, que hoy falta.

Ambas guarniciones son similares a las del vaso n.º 83 con las cuatro estaciones, y a la copa n.º 90, con escena de vendimia.

El diseño del pie es parecido al de un vaso del Louvre, el MR. 178, de jaspe marrón, con asas de serpientes esmaltadas.

La forma del vaso está realizada exprofeso para completarse con la guarnición. Asa y cuerpo, perfectamente equilibrados, compensan sus prolongaciones superiores, lo que indica que ambas piezas formaron parte del diseño original.

Tres tipos distintos de guarnición se hallan presentes en el vaso: de un lado, los dos anillos de la base del pie y la base del cuerpo; de otro, la piquera y, por último, las guarniciones del asa y remate, esmaltadas de azul, aquella con hojarasca de oro.

Obra datable en la segunda mitad del siglo XVI, destaca, tanto por la finura de la talla y grabado del cristal, con motivos renacentistas de festones, ovas y dardos, como por la delicada guarnición de oro con esmalte excavado, especialmente el mascarón alado, que probablemente representa a Hypnos, de excelente factura, que participa de la corriente animista, propia del manierismo europeo de la segunda mitad del siglo XVI, que desembocará en la estética auricular o cartilaginosa de finales del manierismo, tan grata a la escuela de Praga, nacida entre Utrecht y Amsterdam a comienzos del siglo XVII.

Estos cartones animados se multiplican en los diseños de Buontalenti, Tacca y otros artistas, recordando el *Diluvio* de Leonardo de Vinci o la base del *Perseo* de Cellini, expuesto en Florencia y ejecutado entre 1545 y 1554; la arquitectura de palacios y jardines que servirán de portada al «stil rustique», como la obra de Giulio Romano, especialmente el palacio Té en Mantua; el jardín de Bomarzo, el palacio Zuccari en Roma, las chimeneas antropomorfas de la Villa de la Torre de Fumane, obra de Ridolfi, o los vasos diseñados hacia 1560 por Hans Vredeman de Vries para Francisco I Médicis, con sus formas orgánicas.

A medida que avanza el siglo, la tendencia se acentúa, y producto de ello son determinados modelos de los tallistas milaneses, hibridaciones fantásticas, valvas, materia orgánica y mascarones con la boca monstruosamente abierta, de los que encontramos cumplido ejemplo en el conjunto de las alhajas.

En Francia, obras como la Gruta de los Pinos de Fontainebleau, atribuida a Primaticcio, o los mascarones de las orlas que encierran los diminutos personajes de

Caillot, por poner un ejemplo, demuestran la vitalidad del movimiento, lo que impide excluir totalmente la posibilidad de realización en su territorio de ese Hypnos o Cronos alado bajo la piquera delicadamente decorada con esmalte excavado, formando roleos negros que resaltan sobre la superficie rayada del oro.

El vaso, en sus proporciones, recuerda a los denominados «jarros de pico», que pudieran tener su origen en los Países Bajos a mediados del siglo XV[259].

Entre los ejemplares españoles no se conoce ningún caso en que la piquera se funda con el cuerpo formando un todo absolutamente liso; antes bien, la estructura del cuerpo es de perfil simétrico, con la boca redonda, a la que se adosa el pico, triangular, muy largo a veces, llegando hasta el tercio inferior del cuerpo, como en un jarro de finales del siglo XVI perteneciente a una colección particular, o el marcado por García de Sahagún, de hacia 1600, conservado en el Museo Arqueológico Nacional[260]. En todo caso, la volumetría del presente vaso se parece más a los ejemplares españoles antiguos, todos ellos sin tapa. El asa, homologable con las llamadas «de siete», en la terminología propuesta por Cruz Valdovinos, tiene un diseño muy limpio, que equilibra las proporciones. El pie es bajo, de vástago corto y fino, no grueso y corto como el de los ejemplares peninsulares.

Aparece en algún caso el motivo del mascarón del viejo con alas, como en un ejemplar de influencia sevillana, ya del siglo XVII, existente en la Basílica del Pilar[261].

A tenor de lo dicho, podemos conjeturar que ambos tipos, con evidentes puntos de contacto, se desarrollan en paralelo, y no derivan, necesariamente, uno de otro. No obstante, se debe considerar que no existen muchos vasos semejantes al que estudiamos, lo que nos priva de conocer el alcance que tuvo su diseño entre los *cristallari milaneses.*

Realizada con variantes respecto a la de otros vasos, la decoración del cuerpo es propia del Renacimiento, con festones y ramos frutales, rematados en cintas ondu-





lantes. Deriva directamente del arte romano y su reinterpretación renacentista. Aparece en varios vasos, como en el inv. 2224 del Kunsthistorisches Museum[262], realizado en el segundo cuarto del siglo XVI, con esquema decorativo algo más evolucionado.

Otro esquema decorativo con el tema de los ramos pendientes y festones en el vaso MR. 281 del Louvre, en este caso con dobles cintas y en Florencia, Museo degli Argenti, n.os 801 y 772 del inventario de 1921, el primero quizás retallado de un vaso medieval, posible obra de Gasparo Miseroni.

Un ejemplo similar en Munich, Schatzkammer der Residenz (inv. 325 de 1970)[263]. La decoración de festones suele venir asociada con la presencia de mascarones, bien sea labrados en el cristal o realizados en la guarnición como en este caso.

Otro vaso del museo vienés (PL. N. 1509), del taller milanés de los Miseroni[264], obra tardía, ya citado al comparar los modelos de otros vasos del Prado con las características de los «jarros de pico», tiene un mascarón bajo el pico labrado en el propio cristal, aunque el de Madrid es postizo y de oro.

En la colección del Museo degli Argenti de Florencia existen varios vasos con mascarones en el frente, todos realizados de muy diversas maneras: así, el n.° 725 del inventario de gemas, que representa una hidra, con la estatua de Hércules encima, tiene un mascarón esmaltado de azul oscuro y verde translúcido al frente; Hans Domes, en la guarnición de una taza de lapislázuli[265], realiza un mascarón alado, con la boca abierta y la lengua fuera, a modo de Gorgona clásica, con alas laterales y tiara esmaltadas. Muy evolucionado, un barco del taller de los Sarachi encargado para la boda de Fernando I con Cristina de Lorena[266], tiene en la proa un mascarón de gran boca redonda, esmaltado. Creemos, sin embargo, más tardíos los mascarones cartilaginosos que decoran las orlas de Jacques Callot (1592-1635), tal como aparece, por ejemplo, en un grabado de la colección Edmond de Rothschild, realizado en 1619[267].

Guardan cierto parecido con el del Prado los mascarones dobles de las asas del vaso del Museo degli Argenti inv. Gemas 702, con una espléndida guarnición de oro esmaltado. El esmalte embutido color azul celeste también se halla presente en el vaso madrileño. La guarnición del pie y borde aparece en un vaso con animal monstruoso y atlante, que perteneció a Cristina de Lorena[268], y el nudo de una copa de lapislázuli con tapador[269], atribuida al taller de Miseroni.

El diseño del esmalte negro embutido en la masa de oro del pico, también es de uso frecuente en los talleres de los Sarachi, de Milán, y se basa en grabados como los de Hans Collaert (activo en Amberes en 1555) para diseños de joyería[270], o la versión, algo más tardía, de estos arabescos, de Daniel Mignot (activo en Augsburgo de 1593 hasta aproximadamente 1616)[271]. Por tanto, se atribuye, con muchas reservas, esta obra al taller de los Miseroni, atendiendo al trabajo sobre el cristal, conscientes de que algunos aspectos estéticos de las guarniciones son comunes al taller de los Sarachi y otros talleres milaneses.

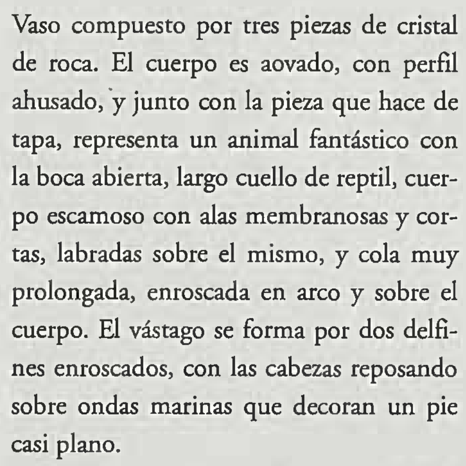
70 *Vaso de cristal en forma de dragón o sierpe, con pie de delfines enroscados*



Milán, taller de los MISERONI, quizás GASPARO MISERONI (?), tercer cuarto del siglo XVI.
Cristal de roca.
Estuche n.° MNAD: 391.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 000111; cat. Angulo: n.° 111, *BASILISCO, «Alto cm 23,5.»*; inv. 1689: n.° 46 C, *DRAGON AILÉ GRAVÉ AUTOUR DU CORPS DE PETITES ÉCAILLES AVEC SA QUEUE TORTILLÉE AUTOUR DU CORPS, «haut de huit pouces, long de sept pouces & large de trois pouces & demi»*; inv. 1746: n.° 70, *VASSO DE HECHURA DE DRAGON, «...trece dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 96, *JARRO DE CRISTAL DE ROCA EN FORMA DE SIERPE*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«...el diametro antero-posterior es de 12 ps. y 7 lins.*

Bibliografía: KRIS, 1929, I, n.° 463, ils. 535 y 563; ANGULO, [1944] 1989, p. 175; ARBETETA, 1992, p. 25.



Vaso compuesto por tres piezas de cristal de roca. El cuerpo es aovado, con perfil ahusado, y junto con la pieza que hace de tapa, representa un animal fantástico con la boca abierta, largo cuello de reptil, cuerpo escamoso con alas membranosas y cortas, labradas sobre el mismo, y cola muy prolongada, enroscada en arco y sobre el cuerpo. El vástago se forma por dos delfines enroscados, con las cabezas reposando sobre ondas marinas que decoran un pie casi plano.

Tuvo dos guarniciones de oro esmaltado de rojo, violeta y negro, quizás como las del dragón alado con patas de ave n.° 116, que se describen igual en el inventario de 1689.

El aspecto final es el de un ser de aspecto fiero, que participa de las características de las sierpes, los dragones y los delfines. Sus proporciones son equilibradas y la talla algo tosca, aunque eficaz plásticamente, con brío y movimiento.

Este tipo de animales inventados, cada uno una creación, eran producto típico de los talleres milaneses, especialmente del regido por la familia Sarachi. En este caso, sin embargo, la pieza participa de ciertas características del taller de los Miseroni, especialmente de Gasparo, activo entre 1550 y 1575.

El inventario de los muebles de la Corona francesa[272] cita varios animales de este tipo, especialmente uno, que responde a esta descripción:

354: *Un vaze de cristal de roche, en forme d'un animal crotesque aislé, ayant la queüe entortillée et la gueulle ouverte, avec son couvercle aussy de cristal, garny d'un cercle de vermeil doré, enrichy d'appliques d'or emaillé, le tout porté sur un pied de mesme cristal, taillé manière de dauphins, liez de deux cercles vermeil doré, enrichis d'appliques d'or emaillé, hault de 8 pouces, et long, de la teste à la queue, de 12 pouces.*

Por supuesto, no se trata del mismo vaso, ya que las medidas no corresponden, pero, como puede verse, responde a un modelo común: la boca abierta, alas, cola enroscada y vástago con delfines tallados.

Menciona Angulo otro ejemplar en el Louvre, que abajo se comenta, relacionado con el presente, tomado de la obra de Barbet.

El vástago con delfines entrelazados es un recurso frecuente en obras realizadas por Gasparo Miseroni, como puede verse en una copa en forma de venera, muy finamente trabajada, hacia 1560-1570, que se documenta en el Castillo de Ambras desde 1596, y se conserva en el Kunsthistorisches Museum de Viena[273] (PL. N. 2268). El vástago es similar al del Prado aunque resuelta aquí con un lenguaje más simplificado[274].

Algunos vasos atribuidos al taller de los Sarachi también presentan un vástago con el mismo motivo, entre ellos dos peces conservados en el Museo degli Argenti, ambos con las guarniciones de roleos y florecillas de esmalte embutidos en el oro, que aparecen en numerosas piezas del citado taller. El primero, n.° inv. Bargello, 18, es de un tipo relativamente frecuente del que se mencionan ejemplares en el inventario de 1589 de la Tribuna de los Uffizi. Otra variante tiene el vástago formado por dos delfines con las colas separadas, formando arco (inv. Bargello 22)[275]. Angulo, citando a Kris, menciona un pez de la colección J. Pierpont Morgan con el mismo vástago, que asimismo lo tiene el pez de la catedral de Albarracín, que también citó Angulo y cuyo paralelismo con la pieza que nos ocupa recoge Cruz Valdovinos[276].

El cuello de aspecto anillado, labrado con plumas o escamas en uve, paralelas unas a otras, aparece en numerosos vasos, tanto de cristal como de piedras duras. Entre los primeros, citaremos un vaso de la colección florentina, el n.° inv. 754 del Museo degli Argenti. Estos largos cuellos que dan sensación de flexibilidad se reproducen también en las monturas esmaltadas, como las realizadas por Jacques Bylivelt para una urna de lapislázuli (Gemas, 802), y Hans Domes para un cuenco anti-



guo de sardónice (Gemas, 410), todo ello en el mismo museo. A veces aparece con escamas puntiagudas en su parte superior, como sucede con el vaso 116 de las alhajas.

Otro animal de cuello anillado puede verse en un vaso de lapis con montura de dragón, en el Kunsthistorisches Museum, inventario PL. N. 1851[277].

La espiral del extremo interno de las alas, reaparece en una obra posterior[278]: el jarro de jaspe que labrara Ottavio Miseroni hacia 1600 en la corte de Praga, al que se le completó con una bella montura de Paulus van Vianen, hoy en el Kunsthistorisches Museum (PL. N. 1866). En este vaso se retoman otros elementos, elaborados en un lenguaje más moderno y elástico, que contrasta con la rigidez del vaso madrileño: cabeza con la boca abierta, cuello con escamas en uve, realizadas en paralelo, y las alas membranosas en el cuerpo, con final en voluta, que en el jarro de Viena sirve de arranque del asa[279].

Otro vaso del mismo museo, PL. N. 2238, atribuido al taller de los Sarachi, entre 1580/90, presenta un cuerpo con alas membranosas.

La cola enroscada tampoco es extraña: en París, una variante de cola enroscada, aunque con final diferente, en el Louvre, vaso MR. 324, más parecido al n.° 116 de las alhajas. En Florencia, un vaso en forma de hidra (Inv. Gemas, 725) y la figura de Hércules encima, que se considera obra de los Sarachi, repite la idea de la cola enroscada, aunque tallada con más relieve, como el dragón del Prado, y no faltan las aletas membranosas.

Este vaso ha sido considerado por Rossi[280] como obra florentina, aunque los esmaltes embutidos en el oro nos recuerdan a los habituales del taller de los Sarachi, y tiene cierta vinculación con el jarro de Viena KHM. PL. N. 1866, arriba citado. Como estamos viendo, los recursos decorativos citados son propios de los talleres milaneses y no de los florentinos, lo que se avala mediante una gran cantidad de grupos estilísticos, todos milaneses, relacionados entre sí.



Las diferentes atribuciones de vasos con similar decoración y diseño plantea un curioso problema, pues la ejecución del vaso de Madrid sigue las pautas estilísticas de la producción de Gasparo Miseroni y su taller, quien podría haberlo realizado.

Su lenguaje decorativo, aunque algo tosco, de fuertes aristas y planos grabados sin apenas relieve, es eficaz, y sus proporciones armoniosas, por lo que podría tratarse de un ejemplar temprano del género «animales fantásticos». Creemos que, de entre este tipo de vasos zoomorfos, los decorados con escamas o motivos incisos, repetidos, pueden ser anteriores a los grabados con decoración vegetal, y que un cierto naturalismo precede a las monstruosas hibridaciones del género. En este caso, además, el aspecto del animal evoca formas de los bestiarios medievales, y la decoración incisa recuerda soluciones del gótico, si bien los delfines son puramente renacentistas.

También podría tratarse de un diseño común a varios talleres milaneses, producto de la permeabilidad de ideas que, sin duda, debía existir entre los talleres vecinos entre sí, y que llevó, medio siglo después, a Ottavio Miseroni a retomar los viejos diseños con un lenguaje técnico y artístico más evolucionado.

Por último, el estuche correspondiente tiene especial interés, puesto que lo consideramos coetáneo a la producción del vaso, que salía del taller como producto totalmente acabado, incluidas sus guarniciones de oro esmaltado, de las que cada taller tenía modelos particulares. Parece razonable pensar que, como complemento y protección indispensable, se entregaban con sus estuches, que suponemos lujosos para piezas de tanta estima y alto costo.

Éste presenta una bella decoración, derivada de los grutescos, que forma un enrejado sobre la superficie, con claveles y espejos de marco rectangular sostenidos por cintas; en los bordes, se perfilan los campos mediante guirnaldas de laurel, y flores de lis estilizadas, que recuerdan a los diseños medievales e islámicos. Se abre en mitad vertical, incluida la base, adornada con líneas entrecruzadas formando una estrella.

71 *Arqueta recubierta de camafeos*



Francia, posiblemente París, 1630-1640 (cofre), épocas y talleres diversos (camafeos).
Plata dorada, oro esmaltado, ágata, calcedonia, lapislázuli, amatista, carneola, ónice, ópalo de fuego, sardónice.
Estuche n.° MNAD: 358.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00031; cat. Angulo: n.° 31, *COFRE RECTANGULAR CON CAMAFEOS, «Alto cm. 12,5; largo cm. 15,7; ancho cm. 12,3»*; inv. 1689: n.° 20 A, *COFFRE QUARRÉ EN FORME DE TOMBEAU TOUT ENRICHI DE MEDAILLES, «...haut de cinq pouces & demi, long de mesme & large de quatre pouces trois lignes»*; inv. 1746: n.° 71, *ARQUITA CON SU TAPA, «...tiene siete dedos de alto, ocho y medio de largo, y seis y me.o de ancho...»*; inv. 1776: n.° 10, *UN COFRECITO DE MADERAS*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«El plano superior de la tapa tiene 3 pulgadas y 4 lineas y el suelo 4 y 9 lineas en los lados mayores, 4 pulgadas en el pequeño del suelo y 2 y 1 linea en el del plano superior».*

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, pp. 59, 63; SPINOSA, 1990, p. 27 (fotografía); ARBETETA, 1992, p. 25.

Cuerpo rectangular y tapa de techo plano a cuatro aguas. Base moldurada, de plata dorada, y su armazón de oro, según consta en el inventario de Versalles. Sus perfiles están marcados por baquetas esmaltadas de blanco. Toda su superficie está cubierta de ciento trece apliques de oro formados por cajas de engaste donde se alojan camafeos y piedras lisas, bien jaqueladas, bien en cabujón.

Todos estos apliques están enmarcados por cresterías de festones y espinas esmaltadas en blanco con toques negros y, con alguna excepción, en verde o rojo.

Las charnelas de apertura de la tapa se adornan con motivos de hojas con picos, caladas y esmaltadas de blanco. Similar motivo aparece en las cuatro bolitas de latón dorado que sustentan la caja.

Forrado en el interior de seda color rosa palo y por fuera, de terciopelo, con el vello muy perdido.

Los camafeos, mencionados por Angulo, con breves comentarios sobre algunos, fueron citados siguiendo los nueve planos de la tapa. Remitimos a su catálogo para detalles concretos de la colocación.

I. Frente (planos trapezoidal y rectangular de la parte delantera de la caja)

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8: Cinco cabecitas infantiles de amatista, de modelo similar al resto de las que se indican.

9: Cabecita infantil en amatista, algo mayor y con detalle del cuello.

10, 11, 12 y 13: Óvalos de cornerina o carneola, de borde biselado.

14, 15, 16 y 17: Óvalos de lapislázuli, en cabujón muy bajo.

18: Busto femenino, que mira a la derecha del espectador, vestido a la romana, cuerpo blanco y fondo pardo de ágata.

19: Busto masculino, en similar postura. Emperador romano con corona de laurel y una gorgona sobre el manto que cruza el pecho. Las manchas de color sirven para realzar calidades. La Junta, en 1776, lo identificaba con Adriano.

20: Placa oval de ágata de dos vetas que pudo tener pegado algún motivo en relieve, pero estaría invertido, a juzgar por las manchas dejadas.

21, 22, 23 y 24: Camafeos de calcedonia grisásea clara y oscura, que forman serie con otros varios. El n.° 22 tiene dos músicos con lira y flauta junto a un árbol; el n.° 23 son dos personajes masculinos, de pie, el de la izquierda sujetando un perro u oveja. El n.° 24 tiene otros dos personajes, anciano y joven, que sujetan algo indeterminado; el 25 uno, que parece metido de medio cuerpo en una tina y otro, de pie, junto a él.

25 y 26: Par de camafeos, casi redondos, con rostros de niño y viejo, en carneola. El niño, con similar modelo a los primeros números.

27 y 28: Dos cabezas casi iguales, en blanco y pardo, de cornalina, con perfiles mirando a la izquierda.

29: Busto de mujer con hombro y pecho derecho descubiertos de carneola, comparar con el n.°45.

30: Cabeza blanca sobre campo negro, de ágata, que según la Junta representa a Alejandro «con el cuerno, como hijo de Júpiter», divinizado como Amón, según recoge Angulo.

31: Gran camafeo, con el retrato de Francisco I en traje de corte, en ágata. Recordemos que Mateo del Nasarro era especialista en este tipo de retratos.

32: Perfil de mujer (?) con cinta o rizo en el cabello, pardo oscuro sobre blanco. Angulo relaciona este diseño con modelos romanos del siglo IV.

33: Emperador de perfil, con manchas malva que destacan el cabello y vestimenta sobre el blanco del cuerpo y la corona de laurel y el fondo gris azulado.

II. Trasera (planos trapezoidal y rectangular de la parte trasera de la caja)

34, 35, 36 y 37: Camafeos pertenecientes a la misma serie que el n.° 21 y siguientes de la delantera. El n.° 34 consiste en una mujer desnuda que navega sobre un delfín quizá Anfitrite y otro personaje de falda corta que lo sujeta por la cola; el n.° 35 es la escena de un adulto azotando a un niño, cargado sobre las espaldas de otro, lo que representa al maestro corrigiendo a los escolares y se encuentra a menudo en los inventarios antiguos franceses; el n.° 36 des-





cribe a un personaje durmiendo entre unos árboles y otro junto a él con un cesto en la mano. El n.° 37 representa a Venus sentada con un arco y cupido que le agarra la flecha.

38 y 39: Cabujones ovales de cornerina.

40: Similar, pero menor.

41 y 42: Placas ovales de ágata, con el borde biselado.

43: Gran cabujón de lapislázuli afgano.

44: Cabeza laureada, mirando a la derecha. Muy tosca. De calcedonia.

45: Busto de mujer con hombro y pecho izquierdos al descubierto, labor muy tosca, posiblemente del siglo XVII, aunque fue modelo común de la centuria anterior. Similar a otro de la misma caja, del plano rectangular del lateral izquierdo.

46, 47, 48 y 49: Placas ovales de carneola similares al n.° 10 y siguientes.

50 y 51: Perfiles de joven similares a los n.os 27 y 28.

52 y 53: Plaquitas ovales de lapislázuli.

54 y 55: Dos veneras labradas en lapislázuli.

56: Camafeo de ágata que representa el fénix, surgiendo a la luz del sol de sus cenizas. En blanco sobre gris oscuro. Las manchas de la piedra simulan las llamas. Asunto adoptado frecuentemente como divisa. Babelon cita un ejemplar en la Biblioteca Nacional de París con distinta interpretación[281].

57: Medio busto femenino, con hombro derecho descubierto, mirando hacia la izquierda. Lleva una flor enmedio del pecho y alza su brazo derecho como para recogerse el manto[282]. En Madrid, un ejemplar similar, aunque de mejor calidad, labrado en lapislázuli, en la Fundación Lázaro Galdiano, obra probable del taller de los Miseroni. Más simplificado y con el motivo invertido, un camafeo suelto (Angulo n.° 41), que perteneció al vaso n.° 58, robado en 1918 y desmontado para vender sus guarniciones.

58: Camafeo de ágata, blanco y gris azulado, con figura de un caballero sobre un puente, luchando con soldados. Es un motivo frecuente, ya que representa el sacrificio por el deber, simbolizado en la muerte heroica de Horacio Cocles. En Viena, Nápoles, San Petersburgo y Munich existen otros ejemplares[283].

59 y 60: Pequeños camafeos, con cabezas de perfiles afrontados, a la romana.

III. Lateral izquierdo (planos trapezoidal y rectangular del mismo)

61, 62, 63, 64, 65 y 66: Placas de carneola similares al n.° 10 y ss.

67 y 68: Veneras de lapislázuli, similares al n.° 54 y ss.

69 y 70: Dos cabujones ovales, planos, de lapislázuli.

71, 72, 73, 74, 75, 76, y 77: Camafeos de ágata, blancos y gris oscuro, pertenecientes a la misma serie que el n.° 21 y similares. El n.° 71 representa tres hombres trabajando toneles; el 72 un hombre, Milón de Crotona, atacado por un león que tiene la pata entre las ramas de un árbol; el n.° 73, una escena con dos niños y cestos; el 74, un niño que se mete o sale de una tina, apoyado en otro; el 75 una mujer desnuda con un espejo y alguien arrodillado delante; el 76 Hermafrodita sorprendido por un fauno; y el 77, Dédalo preparándose para el vuelo.

78 y 79: Camafeos similares al n.° 27 y ss.

80: Camafeo de ágata color arena y fondo grisáceo, con leves oscilaciones de color, que representa a san Carlos Borromeo, arzobispo de Milán, de perfil, mirando a la derecha, con su perfil característico, tomado posiblemente de la obra de Crespi[284].

81 y 82: Dos cabecitas infantiles en amatista, similares al n.° 1 y ss.

83: Camafeo de ágata parda, dos tonalidades, motivo de mujer con pecho derecho descubierto, similar al n.° 45, e, invertido, al n.° 29.

IV. Lateral derecho (paños trapeziodal y rectangular del mismo)

84: Camafeo de ónice, con perfil de emperador romano, quizás Claudio[285], que mira hacia la izquierda.

85: En ónice, delicado perfil femenino con peinado de varias trenzas que recuerda a las damas italianas del cuatrocientos.

86, 87, 88, 89, 90 y 91: Placas ovales de carneola con perfil biselado, similares a la n.° 10 y ss.





92, 93, 94, 95, 96, 97 y 98: Camafeos de calcedonia que hacen serie con el n.° 21 y ss.; el n.° 93 representa dos figuras, al parecer infantiles frente a un ara; el 94, otros dos niños que transportan alguna cosa y la depositan sobre un ara (?); el n.° 95, un hombre semidesnudo que se acerca a una mujer desnuda, sentada; el 96 representa a Orfeo, tocando ante los animales; el 97, una pareja desnuda y la mujer bailando; el 98, una pareja ante un ara. El hombre realiza libaciones.

99 y 100: Cabecitas infantiles de amatista, similares a la n.° 1 y ss.

101 y 102: Veneras de lapislázuli, similares a la n.° 54 y ss.

103 y 104: Cabujones ovales de lapislázuli, similares al n.° 14 y ss.

105 y 106: Camafeos en blanco y rojizo, de carneola, con cabezas de la misma serie que el n.° 27 y similares, aunque éstas con diadema e ínfulas.

108: Gran camafeo de ágata con cabeza femenina, cuyo cabello, amarronado, cae en melena rizada.

109: Gran camafeo de calcedonia, con busto de mujer dando el pecho a un infante con mitra.

110: Pequeño camafeo de calcedonia blanca y gris azulado, con perfil juvenil, desnarigado.

111: Pequeño camafeo de calcedonia blanca y gris oscuro con cabecita infantil similar a las realizadas en amatista.

V. Techo de la tapa

112 y 113: Placas ovales de lapislázuli. Similares al n.° 52 y ss.

114 y 115: Cabujones ovales de lapislázuli, similares al n.° 14 y ss.

116 y 117: Camafeos en blanco y rojizo, de carneola, con cabezas masculinas, pertenecientes al mismo tipo que el n.° 27 y ss.

118: Gran camafeo de ágata, que representa a una mujer mirando a la derecha, con el peinado minuciosamente realizado y una corona de laurel. El color grisáceo del ágata se anima por franjas irregulares meladas y blancas, lo que se aprovecha como orla de la túnica. Angulo juzga que éste quizás sea el mejor camafeo de toda la colección superviviente del Delfín.

Las charnelas del cofrecillo, realizadas según un diseño de hojas trilobuladas, levemente abombadas y caladas en arco en su parte inferior, siguen diseños derivados de los célebres grabados de Gedeón L'Egaré, tomadas de su repertorio *Liure de Feuilles D'Orfeurerie*, colección de grabados editada en París, así como los diseños de Baltasar Lemercier, en su edición de 1626 o la de 1647, en la que aparecen diseños formados por hojas de cuerpo abultado, cortas, al lado de otras picudas e hileras de granos[286]. Estas hojas, esmaltadas de blanco con alguna pinta negra, aparecen también en las monturas de algunos vasos del Prado y quizás sea el n.° 129 el más próximo al presente.

Las hojas blancas con pintas negras aparecen como recurso decorativo menor en algunas obras fechables en los años treinta o cuarenta del siglo XVII, como el espejo llamado *de María de Médicis*, del Museo del Louvre MR. 252, posiblemente labrado en París, y que ya hemos citado en repetidas ocasiones como exponente del estilo tardo manierista parisino.

En la colección del Castillo de Rosemborg, en Dinamarca, existen varios vasos con parecidas características, especialmente uno de ágata con anchas monturas de hojas en estilo «vainas de guisantes», realizadas en oro y esmaltadas de blanco con pintas negras, azul, turquesa y verde[287], labor similar también a los n.os 132 y 180 (3 y 32 del catálogo de Angulo).

Rowe publicó un vaso con idéntica guarnición al n.° 129, procedente de la colección del marqués de Verri, en Palma de Mallorca. Este autor considera la guarnición alemana, de la segunda mitad del siglo XVII, pero es muy factible que sea francesa y de mediados del siglo lo más tarde, ya que, en la segunda mitad, son muchas las novedades decorativas que arrinconan la moda de las hojas picudas, sustituyéndolas por representaciones naturalistas y polícromas, o bien por hojarascas en blanco y negro[288], olvidando también los esquemas florales en negro, sobre fondo monocolor.

72 *Vaso aovado de ágata con pie alto y camafeos*



París o Stuttgart (?), primer tercio del siglo XVII.
Calcedonia (cuerpo); jaspe, carneola, ágata, ónice (camafeos).
Oro calado, parcialmente esmaltado.
En la base, en papel antiguo: «24».
Estuche n.° MNAD: 373.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00033; cat. Angulo: n.° 33, *COPA DE AGATA CON CAMAFEOS, «Alto cm. 28»*; inv. 1689: n.° 42 A, *GRAND VASE D'AGATE D'ORIENT COUVERT, SUR SON PIED à BALAUSTRE ORNÉ DE TROIS GRANDES CAMAYEUX, «haut de dix pouces & demi & de diametre quatre pouces.»*; inv. 1746: n.° 72, *PIEZA OVALADA DE PIEDRA AGATA CON PIE, «...una Tercia de alto...»*; inv. 1776: n.° 24, *VASO... ESPECIE DE HUEBO DE ABESTRUZ*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, s.d.

Bibliografía: CIERVO, 1923, LII, pp. 155, 165; ANGULO, [1944] 1989, pp. 9, 70, 71; VERLET, 1963, p. 152; ARBETETA, 1992, p. 25.

Vaso compuesto por dos piezas de calcedonia y una montura de oro esmaltado.

El cuerpo está formado por una pieza de base semiesférica y paredes hondas, que se completa con otra menor, con igual forma, que sirve de tapa. Sobre ésta, guarnición calada, en pirámide, consistente en una delicada estructura de hojas picudas, pabellones, frutos e hileras de granos, en la que se insertan tres camafeos y numerosas cabecitas infantiles, de menor tamaño, con alas realizadas en esmalte.

Toda la guarnición del vaso está esmaltada en tonalidades levemente graduadas de azul turquesa y celeste opacos, verde tierno, tostado, azul verdoso de trasflor, con algunas pintas amarillas y blancas, todo ello sobre oro minuciosamente cincelado y picado de lustre.

Cuerpo y tapa tienen, en su zona de contacto, labios lisos y ala con agujeros redondos. El cuerpo tiene en su base un motivo calado, de técnica similar a la descrita, que forma la estrella de David.

Calado en su totalidad, el alto vástago con nudo de sección triangular inserta tres camafeos grandes y seis cabecitas de niños. Se apoya en un pie redondo, algo elevado, con un camafeo central y siete alrededor. Remata un friso esmaltado de blanco, con hojas de trasflor, todo ello realizado a reserva.

En 1746, tenía treinta camafeos y veintinueve cabecitas infantiles en ágata.

La zona del borde que une copa y tapa parece haber sufrido importantes desperfectos, ya que se menciona una guarnición perdida hacia 1815 con cuatro *figuritas* de sirenas o *bichas* de oro esmaltado que también citan los inventarios de 1746 (figuritas de oro esmaltado) y 1776, respectivamente y que el inventario de 1689 describe pormenorizadamente:

...au dessus dudit cercle il y a quatre termes d'or emaillé de blanc, bleu & vert avec de plumes d'email sur leur testes qui porten une maniere de clocher à jour...

El tocado de plumas en la cabeza nos evoca otras piezas del conjunto, como el n.° 12, llamado *Salero de la Sirena* (Angulo, n.° 1), y el n.° 78, *Barquillo de ágata con bicha* (Angulo, n.° 6), así como otras piezas desaparecidas. Recordemos al respecto que quizás hagan referencia a la fidelidad las tres plumas del emblema de Paul Jove con anillo y el lema *Semper.*

Esta copa vino de Francia con sus elementos intercambiados con el n.° 15 de 1776.

La Junta, en el asiento correspondiente a este vaso (n.° 104 de esta relación), describe los siete camafeos que tuvo en su pie, repuesto después, con labores caladas de oro esmaltado de verde, azul y blanco. Según la Junta, consisten en un conjunto de ónices tallados con grupos de figuras, representando a Leda, recostada, con el cisne; Cibeles con su carro tirado por leones y una fama o genio con trompeta; un ara con un niño ante ella portando un ramo, y detrás un sátiro; la figura de un sileno; dos figuras de pie, cabalgando un delfín: Europa sobre el toro; una ninfa sobre un caballo de mar; el del centro, mayor, representaba a Cupido. Además, la figura infantil de Eros durmiente sobre la calavera, o Tánatos.

Diego Angulo puntualiza con relación a estas descripciones que la mayoría de los camafeos son milaneses, al tiempo que destaca la excelente calidad de algunos[289].

En cuanto a las guarniciones, verdaderas estructuras que, en este caso, conforman el perfil del vaso, su decoración es algo diferente al resto, destacando por su minuciosidad y excelente labor, pese a lo minúsculo de los temas representados. Asimismo, la paleta es diferente por completo a la del resto de los vasos, predominando la gradación de azules luminosos. Encontramos similar otra copa del Louvre, con el cuerpo también realizado en dos partes aovadas y fina guarnición con predominio de los azules claros, MR. 239. La delicada ejecución del trabajo y la indicación de las cuatro bichas





que faltan en la guarnición central, sin duda muy pequeñas, recuerdan los trabajos de Hans Kobenhaupt o su taller de Stuttgart, activo en el primer tercio del siglo XVII. Labra de la piedra y montura eran realizados a la vez, y de su minuciosa perfección dan fe los ejemplares conservados en el Louvre, Castillo de Rosemborg y Kunsthistorisches Museum entre otras colecciones[290].

Sin embargo, tampoco creemos aventurado inscribir las presentes guarniciones en el grupo estilístico que Alcouffe considera parisino, y Angulo denomina de *arabesco* («hojas picudas, a veces recortadas interiormente...»), situando su creación en torno a 1600-1610. En general, las labores de platería de los vasos del Prado que siguen diseños de hojas picudas e hileras decrecientes de granos, se sitúan al final del primer tercio del siglo XVII, si bien, en este caso, la fecha de realización debe ser algo más temprana, quizás hacia los años diez o veinte, pues aún se aprecian los diseños de pabellones, frutos y querubines alados, aunque la gama de color, muy sutil en sus tonalidades, anuncia ya el estilo propio de la escuela parisina.

De entre las alhajas madrileñas del Delfín, encontramos su referencia más próxima en el cofre con camafeos n.° 130, una de las piezas más sobresalientes, por su calidad, de la colección, que Alcouffe relaciona con el *Espejo de María de Médicis* y las creaciones del parisino Pierre Delabarre, recibido platero en 1625[291], todo ello obras de la década de los treinta del siglo XVII.

El cofre tiene parecida gama de colores, más rica en este caso; sus molduras ostentan una fina labor de oro picado de lustre, al igual que la minuciosa labra de las guarniciones del vaso que se comenta. Sus camafeos, al igual que los del cofre, son escogidos y de buena calidad, no copias industriales labradas groseramente. Por úl-





timo, debe tenerse en cuenta que el vaso ha sufrido una importante mutilación, al verse privado nada menos que de las sirenas o bichas esmaltadas y de la importante guarnición del labio.

El dibujo de la base, con el esquema de la estrella de David, está presente en obras anteriores, como la tapa, realizada en oro esmaltado, de la copa, hoy en el Museo degli Argenti, Inv. Gemas 1921, n.° 540, que relacionamos con el vaso n.° 1, a cuyo comentario remitimos en cuanto a la labra de la misma, así como a dibujos relacionados con ésta, posible fuente de inspiración común, como el motivo de la estrella de David inscrita en un círculo, incluido en el célebre repertorio de Pellegrin[292] *La fleur de la science de la portraicture...*, publicado en París en 1530, o la versión tardía del mismo esquema, que se encuentra en otros ejemplares, entre ellos el diseño del pie de la copa n.° 5.345 de Rosemborg[293], realizado en los años veinte del siglo XVII.

73 *Tiborcito de cristal facetado*



Milán, taller de METELLINO, finales del siglo XVI o principios del XVII.
Estuche n.° MNAD: 384.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 000118; cat. Angulo: n.° 118; *VASO, «Alto cm. 19,5»*; inv. 1689: n.° 235 C, *PETIT POT DE CRISTAL, «de roche taillé à pans avec son couvercle terminé d'un petit bouton en pointe, haut de trois pouces six lignes»*; inv. 1746: n.° 73, *JARRONCITO CON PIE Y TAPA, «...once dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 101, *VASO CON SU PIE TODO DE UNA PIEZA*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, no cita medidas.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 188; ARBETETA, 1992, p. 25.

Vaso de alto pie troncocónico, cuerpo bulboso, cuello exvasado y tapa con sección en forma de arco carpanel, rematada por una bellota.

La elaboración maciza, sin guarniciones, y el labrado de facetas formando franjas verticales, recuerdan a Angulo ciertas piezas medievales, especialmente relicarios, como los conservados en el Tesoro de Saint-Denis y el Museo degli Argenti[294]. Suponemos que, en este último caso, se refiere a los vasos del Tesoro de San Lorenzo, inv. 1945, n.os 25, 95, 49 y 50, el primero un vaso facetado, troncocónico de bordes exvasados a partir de una moldura superior; el segundo, labrado también a facetas, con tres cortes horizontales; el tercero, una jarra de asas en forma de dragón, con cuerpo bulboso y cuello cilíndrico, toda labrada a facetas, con su tapa también facetada; y finalmente un jarro, que parece mutilado, montado en un relicario, con dos asas en ce y su plano superior oblicuo.

Las agudas aristas de las facetas son, como vemos, propias de los trabajos medievales europeos, así como el grosor de las paredes y una extremada simplicidad de formas. Cabe recordar, realizados con esta técnica, los jarros de asas monolíticas conservados en la catedral de Toledo y el Kunsthistorisches Museum de Viena, datados en el siglo XIII.

En definitiva, un buen número de vasos, labrados con aristas vivas en la Europa medieval, puede verse aún en distintas colecciones europeas, muchos con asas monolíticas, como el grupo del Kunsthistorisches Museum de Viena, entre los que destaca uno de grandes proporciones[295]. Estas obras han puesto sobre el tapete la recíproca influencia del arte islámico en Europa[296].

Volviendo al ejemplar del Prado, pensamos inicialmente en dos posibilidades: la primera, que la obra era antigua, como parecía indicar el perfil irregular del cuerpo, levemente asimétrico, que Angulo relaciona con un vaso de Dresde, reproducido en un estudio de Sponsel[297]. En tal caso podría tratarse de una obra temprana en el arte de la talla del cristal, aunque no anterior al siglo XV. Sin embargo, la tapa parecía posterior.

Como sabemos por el inventario de Versalles, existía otro objeto parecido, el inventariado con el n.° C 224 de la colección del gran Delfín, por lo que también cabía la posibilidad de que fuera una elaboración posterior, bien por retallado, bien como pieza nueva, producto de un taller mediocre.

En el Louvre existen algunos vasos tallados con aristas, que son trabajos tardíos, como el R. 394, de hacia 1700, o el MR. 316, cuya tapa remata en botón picudo. Dos vasos más con aristas, el primero grabado, y con insectos, MR. 308, y el segundo con moldura en el cuerpo, MR. 300, todos ellos relacionados con el taller de Meterllino.

El estuche correspondiente a esta pieza es abridero verticalmente, forrado de piel marrón rojizo, y está decorado con hierros similares a los de los estuches n.os MNAD 384, 386 (que guardaba un vaso desaparecido hacia 1815) y 389: todos con flores de cuatro pétalos calados, ramitos, cenefas de claveles, etc., aplicados sobre la piel marrón, que como en los anteriores casos, nos llevaría al entorno del taller de Metellino. Estos estuches cobijan piezas de factura sencilla, en este caso un vaso con decoración de aristas. Otros contienen piezas con guarnición de filigrana, labor que aparece frecuentemente en las guarniciones los vasos italianos de la segunda mitad del siglo XVII, como sucede con los n.os 38 y 118.

Para más abundamiento, un vaso del Louvre, también decorado con aristas, el MR. 284, procedente de la colección del Delfín, es uno de los pocos que allí conservan su estuche. El estuche es de la misma serie que los citados, lo que nos obligó a considerar la posiblidad de que si ese grupo de vasos procedería todo del mismo taller que, en algunos casos reaprovechó piezas antiguas para crear otras más a la moda, o bien realizó objetos enteramente nuevos. En todo caso, los estuches similares indican una relación entre los vasos, adscritos todos al taller de Metellino, que, como vemos, se especializó en el tallado de vasos de cristal con aristas.



74 Copa de topacio con una turquesa en el remate

Milán, taller de los MISERONI, o Praga, primer tercio del siglo XVII (cuerpo y tapa).
Citrino, turquesa, oro esmaltado.
Estuche n.° MNAD: 352.

Inventarios: Inv. Prado: 00042; cat. Angulo: n.° 42, *COPA DE TOPACIO OCCIDENTAL, «Alto cm. 18,5»*; inv. 1689: n.° 362 A, *VASE OVALE DE TOPASE TAILLÉ à PANS SUR SON PIE à BALUSTRE, «...haut de huit pouces & demi»*; inv. 1746: n.° 74, *POMO... DE TOPACIO «...Tiene doce dedos, y medio de alto...»*; inv. 1776: n.° 63, *VASO... DE TOPACIO ORIENTAL*; 1839: Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales, *«El cuerpo del vaso tiene 8 p.s y 11 lin.s de circunferencia...»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, pp. 150, 172, fig. XVI; ANGULO, [1944] 1989, p. 85; ARBETETA, 1992, p. 25.





Copa con pie troncocónico, de molduras escalonadas; vástago de balaustre; cuerpo de boca oval, perfil en arco de herradura rebajado, labrado con aristas y facetas triangulares que surgen de la base. Moldura carenada en el labio; tapador agallonado y remate de oro con una turquesa en forma de maceta enrejillada. Faltan las flores que surgían de ésta.

Tres anchas guarniciones anulares se aprecian en la unión del vástago con el pie y de éste con el cuerpo, así como en la base del tapador. Falta la que decoraba el pie.

La decoración consiste en esmalte excavado, con diversas labores en verde y azul de trasflor y blanco opaco; la superior incorpora mariposas con alas de lunares, entre hojas y pabellones.

El gusto por los insectos deriva de composiciones como las series de Hans de Bull o Jean Morien, realizadas en los años diez del siglo XVII, para siluetas monocromas, o las naturalistas de Henri Le Roy (1579-1651?) o los supuestos diseños de Jacob Hoefnagel (1575-1630), quien trabajó en Praga[298]. Sin embargo, las pintas o lunares sobre las alas, así como los pabellones enlazados con roleos vegetales, que luego se transformarán en cintas de ritmos curvos y quebrados, demuestran cierta vinculación con el gusto francés.

Las partes de cuarzo están labradas con grosor considerable, pero se diferencian por la calidad de la talla —muy proporcionada, con facetas que resaltan la calidad de la piedra como si fuera una gema tallada— de los trabajos iniciales de los grandes talleres, por lo que descartamos que el cuerpo sea obra antigua, si bien existen ejemplos medievales de macollas de cruces con talla similar, acercándose más bien a las obras de paredes gruesas y facetas propias del taller praguense de los Miseroni, ya entrado el siglo XVII, taller cuya producción se está reconsiderando, a la luz de las recientes investigaciones.

75 *Copa con tapa y bolita larga por remate, de ágata y oro esmaltado*

Taller y época indefinidos (piedras).
Augsburgo (?), hacia 1600 (guarniciones).
Ágata, oro parcialmente esmaltado.
Estuche n.° MNAD: 22.869.

Inventarios: Cat. Angulo: no lo cita, robado en 1918; inv. 1689: n.° 32A: *«Une Coupe ronde d'Agate d'Orient couverte, sur son pied à balustre d'Agate-Onix: la dite Coupe garnie de cercles d'or emaillé de plusieurs couleurs, de grotesques, rinceaux, viseaux & autres ornemens: le couvercle est terminé par un bouton d'Agate en forme d'olive, porté sur une manière de trois pieds à jour d'or emaillé. Haute de neuf pouces & de diametre du corps quatre pouces environ»*; inv. 1734: n.° 32: *«Una copa...»*; inv. 1746: n.° 75A, *«Una Copa con su pie y Tapa (algo sentida) y en ella una Bolita larga por remate, todo de Piedra Agata, guarnecida con ocho guarniciones de color de oro Esmaltado que inclusa la Bola Tiene Catorce dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 6; *«Otro vaso hechura de copon, con su tapa hendida, esta de piedra Agata: el pie de la misma piedra, guarnezido todo de oro: en la tapa su Remate y en el una cuenta de la misma piedra; cuio Remanente* [*sic*] *se compone de tres Cartelas con hojas; lo mas del oro tallado rebajo, esmaltado de blanco, azul, rojo y berde trasparente, regulado en siete onzas el oro, poco mas ò menos que junto con la caja de dha taza vale 16.012... 14»*; observaciones, 1839: *«Este vaso es circular, su diametro tomado de la guarnicion de la falda Tiene tres pulgadas y once lineas y el de la tapa cuatro con tres; su altura 6 pulgadas con 6 lineas. hay pajaros esmaltados en la guarnicion de la base, en la parte interior de la falda y en la de la tapa; Tambien se ve otro esmaltado de azul y encarnado sobre fondo blanco con dos pequeñisimas espinelas p.r ojos y colocado sobre un ramito. La pieza mayor de la espiga del pie, en forma de bellota, es de agata onice. Las cartelas no ecsisten y el inventario no habla del pajaro que hay en el remate. El esmalte hàparecido* [*sic*] *algo enla guarnicion de la tapa y enla que recibe.»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, XLIII, pp. 154, 178; ANGULO, [1944] 1989, p. 207 (fotografía); ARBETETA, 1992, p. 25.



En cuanto al remate con el que aparece en la fotografía de Laurent, en el comentario correspondiente al número 121, se menciona el inventario de las joyas de la Corona de Francia realizado en 1560 y publicado por Paul Lacroix[300], donde, en el asiento n.° 426, se menciona una joya que debió tener similar aspecto, si no es la misma.



Vaso compuesto por seis piezas de ágata bandeada de diferentes vetas y tonalidades. Su pie redondo se asienta sobre ancha guarnición acampanada; el ástil abalaustrado lleva nudo doble de molduras con golletes de oro y cerco sobre el que se eleva la copa, semiesférica, recorrido su labio por ancha moldura sobre la que se encaja el ala saliente de la guarnición que remata la sobrecopa, que parece pieza antigua reaprovechada.

Según se aprecia en la fotografía de Laurent, este vaso presentaba un remate que no era el que se describe en los inventarios, una bolita de ágata alzada sobre tres hojas esmaltadas formando un cogollo.

La palomita con el ramo pertenecía en realidad al n.° 121 (14 de Angulo) que, a su vez, se remata indebidamente con una pieza correspondiente a un lote dado por perdido, y que hemos identificado con el n.° 6.

El estuche, también perdido, que identificamos en octubre de 1991, confirma la disposición distinta del remate original, hoy perdido.

Aunque es difícil de apreciar mediante fotografía, las guarniciones de oro liso enriquecidas con esmalte excavado parecen de buena calidad, y realizadas con esmaltes policromos. Su diseño de aves e insectos, junto a tallos con flores de las que surgen hileras de granos, denotan el gusto, muy extendido por Centroeuropa, por los esmaltes embutidos de ricas tonalidades, basados en modelos ornamentales del círculo protestante formado por franceses y holandeses refugiados en Augsburgo, como los publicados por Daniel Mignot (activo entre 1593 y 1596), y las obras de plateros locales como Daniel Altenstetter y los Lencker, realizadas hacia los años ochenta[299].

El vaso n.° 106 del Prado tiene, en su guarnición del labio, esmaltes similares, que pudiera ser obra cercana a Jan Vermeyen, platero de la corte de Praga.

76 *Urna ochavada de topacio con asas de culebras, desaparecida hacia 1815*

Milán o Praga, taller de los MISERONI (?), primer cuarto del siglo XVII.
Cuarzo ahumado (?), oro esmaltado, rubíes.
Estuche n.° MNAD: 22.865.

Inventarios: Cat. Angulo: no lo cita, desaparecido hacia 1815; inv 1689: n.° 416 A, *«Un Vase de Topase en forme de Tombeàu dont le dessus est en dôme taillé à godrons plats & pointus, & au dessus d'ornemens, à deux anses en consoles formés chacune de deux serpens d'or emaillé de bleu enrichis par le milieu de rubis; sur son pied à demi balustre de mesme qualité garni de trois cercles d'or emaillé de blanc rouge & bleu, le couvercle est terminé de mesme. Haut de sept pocuces»*; inv. 1746: n.° 76, *«Un Pomo con su pie, y remate todo de Piedra color de Topacio, con seis guarniciones y dos Asas de hechura de cuatro Culebras de Color de oro Esmaltado, y ocho Rubies engastados en ellas. Tiene diez dedos de alto...»*, inv. 1776: n.° 62, *«Otro vaso hechura de urna ochabado con su tapa, remate, vasa, y pie de Topacio de vique, color embinado, abierto en el unos Cartones, y hojas de relieve, guarnezido de oro: las dos asas quatro culebras; remate, vasa y pie, todo de oro esmaltado de blanco, azul, y rojo, guarnecidas las dos asas con ocho rubies de varios tamaños, uno esta quebrado; regulado en siete onzas de oro poco mas ò menos que con dicha piedra topacio de vique y su caja vale 14.072... 14»*.

Bibliografía: ARBETETA, 1992, p. 25-26, ils. 4-5.





Según la descripción de los inventarios, el vaso desaparecido estaría realizado, posiblemente, en citrino, cuyo cuerpo sería ochavado, con la parte superior mayor que la inferior, a modo de pirámide invertida, decorado en su parte inferior con hojas. La tapa, cupuliforme, estaba decorada con gallones planos y en arista.

Las asas, en forma de ese, elevadas sobre la boca del vaso, tendrían la forma de culebras dobles, esmaltadas de azul verdoso, con sus mitades enriquecidas por rubíes, dos en cada serpiente.

El vástago de balaustre corto, también de piedra, estaba adornado por tres guarniciones anulares esmaltadas de blanco, rojo y azul, lo mismo que el remate.

También en este caso, la localización del estuche nos ha permitido, junto con la identificación de los asientos, reconstruir de una forma cierta el aspecto del vaso, cuyos volúmenes coinciden con la descripción arriba expresada.

El estuche, que localizamos e identificamos en octubre de 1991, consta de pie cilíndrico, cuerpo superior hexagonal, a modo de tronco de pirámide invertido, con receptáculo en arco para las asas dispuesto en sentido longitudinal, y un pequeño remate cilíndrico.

Presenta su interior forrado de seda pajiza muy guateada con vellón de lana, y al exterior, bordeado de trencilla de plata, un revestimiento de seda blanca entretejida con hilo de plata, definida en 1746 como «tela de velillo».

Por tanto, el vaso, con su tapa, tenía cuerpo en forma de urna, de lados ochavados. En los extremos, asas levantadas sobre la tapa; y alto remate.

A tenor de la descripción, tendría un aspecto relacionable con el vaso n.° 9 (101 de Angulo), cuya montura podría ser parisina, de mediados del siglo XVII, si bien la talla sería anterior, quizás obra relacionada con el taller de los Miseroni, al igual que la pieza citada, ya que se mencionan «cartones y hojas en relieve» en el inventario de 1776, mientras que el de Versalles habla de gallones planos y puntiagudos, lo que recuerda a las costillas del vaso citado, motivos que se encuentran frecuentemente en la producción del taller de Ottavio y Dionisio Miseroni, o bien de éste último, cuyo gusto por las formas poliédricas y los diseños con aristas vivas y facetas, basados en la talla de las piedras preciosas, fueron una constante de su obra.

77 *Copa de serpentina y jaspe con asas de oro esmaltado en forma de delfines*



Imperio romano siglo I a.C.-I d.C. (?) (cuerpo).
Taller europeo siglo XVII (vástago y pie).
París, segunda mitad del siglo XVII (guarniciones).
Serpentina con vetas de marcasita (cuerpo), sanguina (pie y vástago). Oro y esmalte.
Estuche n.° MNAD: 348.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00048; cat. Angulo: n.° 48, *VASO EN FORMA DE ARTESA, «alto cm. 10»*; inv. 1689: n.° 56 A, *UN VASE DE JASPE D'ORIENT QUARRÉ;* inv. 1746: n.° 77, *COPA HECHURA DE BARCO, «...inclusas las asas, Tiene siete dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 29, *VASO EN FORMA DE ARTESA;* observaciones, 1839: *«Su mayor longitud es de 5 pulgadas y 9 lineas, y la menor de 2 pulgadas y 9 lineas»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, LIV, pp. 155, 162; ANGULO, [1944] 1989, p. 92; ARBETETA, 1992, p. 26.

Copa alta formada por un cuerpo de boca rectangular y perfil en arco carpanel, con talla delgada, que se une mediante una guarnición de anillo y hojas esmaltadas al pie abalaustrado, con nudo bajo entre golletes de oro esmaltado. El pie oval tiene perfil redondeado y rica faja de hojas caladas en oro esmaltado.

Los esmaltes son opacos, leves trazos negros y púrpuras sobre fondo blanco.

Ya no volvieron en 1815 a España las asas del vasito, formadas por dos delfines de oro esmaltados en verde, según el inventario de 1689. A juzgar por el hueco dejado en el estuche, las asas estaban colocadas transversalmente, más altas que el borde de la copa, y bastante inclinadas hacia el interior.

La Junta Gubernativa hizo especial hincapié en la naturaleza mineralógica del cuerpo, pieza antigua relacionada con formas romanas, y menciona las vetas de marcasita, lo que no hace el estudio gemológico realizado en 1989.

La guarnición pertenece al tipo de las llamadas «hojarascas» de las que existen abundantes ejemplos en el Prado y en su colección hermana del Louvre, hasta el punto que se puede suponer que los mismos plateros trabajaron conjuntamente para Luis XIV y su hijo el Delfín, dada la similitud de ciertos vasos y ornamentos. En el Prado, como se ha recordado en los correspondientes comentarios, tienen guarnición de este tipo los vasos números 8, 14, 17, 28, 30, 72, 82, 88, 119, 120, la pareja de copas que forma el n.° 7 (38 y 39 de Angulo) y el 58.

En el Louvre, la lista es mayor; citemos los más representativos, como el MR. 187; una arqueta en forma de templo, con importante guarnición de hojarascas OA. 5379; la copa alta MR. 466, con hojarascas en nudo, vástago y pie.

También aparece en un jarro de aristas medieval, el MR. 279, revistiendo pie, pico en forma de animal y tapa; otro vaso con una sirena de oro por asa: MR. 133; la sirena esmaltada de blanco del MR. 114, con importante pie, pico de cabeza de águila.

Otra copa, MR. 123, con caballito marino y lagarto, pie de hojarasca con cintas. Con camafeos y hojarascas con flores se aprecia la MR. 119, tapadera de un vaso de sardónice; en el pie de la copa abarquillada de cristal E. 113.

También está realizado con hojarascas el vertedor en forma de pico de águila, pie, asa y tapa con camafeos, que guarnecen el jarro antiguo E. 253.

Otro cuerpo de sardónice antigua (MR. 124), se decora con pie, vástago, pico y asa de hojarascas, con un mascarón policromo en el asa, del estilo de la sirena del MR. 114 y de la guarnición del n.° 82.

Los modelos proceden de la moda retomada de modelos clásicos, a través de diseños como los de Pietro Cerini en Roma, o Louis Rupert de Metz, que editó en París en 1668 un repertorio para diversas joyas; pronto la moda derivó hacia formas más complejas, como por ejemplo, los grabados del monogramista P. C., activo en París entre 1672-1676, y, especialmente, los seres fantásticos de Hieronymus von Bömel. En la joyería española del cambio de centuria se acusa la inspiración, casi exclusiva, de los diseños de Cerini, aplicables al metal cincelado, mientras que en Francia, por lo que vemos, predominó el estilo del resto de los autores citados, con preferencia por las superficies esmaltadas.



78 *Copa abarquillada de ágata con una sirena alada en el asa*

Europa, taller y época indeterminada, quizás Bizancio (vaso).
París, primer tercio del siglo XVII (?) (guarniciones).
Ágata amigdaloide (sardónice), ágata ruinosa, ónice, alabastro, oro esmaltado, aljófares.
En la base, etiqueta antigua, con el n.° 36.
Estuche n.° MNAD: 370.



Inventarios: Inv. Prado: n.° 0006; cat. Angulo: n.° 6, *BARQUILLO DE AGATA CON BICHA, «...Alto cm. 20»*; inv. 1689: n.° 69 A, *VASE D'AGATE D'ORIENT EN FORME DE COQUILLE, AVEC UN CORNE D'ABONDANCE, D'Où IL SORT LE CORPS D'UNE FEMME AILÉE, «...haut de sept pouces & demi, compris l'ance, long de six pouces & demi,& large de trois pouces»*; inv. 1746: n.° 78, *COPA CON SU PIE, «...once dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 36, *VASO Y VASA DE PIEDRA AGATA*; observaciones, 1839: *«...El diametro tiene 5 pulg.s tomado por debajo del grano esmaltado de rojo de la parte posterior o asa del borde del vaso hasta la punta del mismo...».*

Bibliografía: CIERVO, 1923, LVI, pp. 155, 161; ANGULO, [1944] 1989, pp. 30-31; VERLET, 1963, p. 152; ARBETETA 1992, p. 26; ARBETETA, 2000C, p. 51.



Vaso formado por un cuerpo de perfil abarquillado, hondo y con piquera frontal, marcada por medio gallón. Sus bordes se engrosan en la parte trasera, formando un pliegue interior con perfiles de hojas o volutas. Este cuerpo se asienta sobre un vástago de balaustre, en ágata de tonos marrones, con gallones helicoidales en relieve. El pie es redondo, con un zócalo de alabastro.

Las tres piezas están sujetas por dos guarniciones de oro esmaltado de negro y rojo sobre fondo blanco, que simulan láureas con cintas esmaltadas en rojo de trasflor. El asa, tangente a la guarnición superior, consiste en un Cuerno de la Abundancia o consola, transformada en hojas esmaltadas de verde y pétalos blancos abrazados por cintas rojas, de donde surge una sirena, harpía o bicha de oro esmaltado de blanco, graciosamente arqueada, con alas de murciélago en vez de brazos, delicadamente labradas, con sus garras y membranas, alternando el esmalte azul profundo y el rojo intenso en dos franjas.

Una banda azul le atraviesa el pecho, y es su cabeza un ónice labrado, la capa blanca para la piedra, la blanquecina para el rostro, de ojos abiertos como si quisiera hipnotizar. Luce tres plumas de esmalte, como varias otras existentes en otros vasos,



especialmente el llamado *Salero de la Sirena* (n.° 12, n.° 11 de Angulo). Un collar de aljófar disimula la juntura del cuello.

El cuerpo se decora con una guarnición en la piquera, en forma de mascarón de fauno o quizás sileno, en estilo cercano al del *Aguamanil de la Minerva*, del Louvre (MR. 445), esmaltado de blanco, rojo, toques negros y otros colores más específicos, como el verde hierba opaco y el morado, este último muy empleado en la escuela de París.

Por último, la trasera se adorna con un aplique de cartones recortados con decoración de escamas, pintadas en rojo sobre blanco.

Este vaso es una de las pocas piezas entre las alhajas que nos han llegado completas.

La sirena del asa es muy parecida al vaso MR. 120, que, procedente de la colección real, se encuentra hoy en el Louvre. Ya estudiada por Barbet, no cabe duda de que son obras muy relacionadas, posiblemente de la misma mano. La cabecita del Prado es producción típica milanesa, posiblemente debida al taller de los Miseroni, y la labor de orfebrería, esmaltada finamente y realizada a martillo, repite modelos manieristas vinculados al entorno de la corte francesa, quizás, como pensaba Barbet, del reinado de Enrique IV.



Por otra parte, el vaso MR. 231, también del Louvre, presenta un curioso problema: tiene, como el de Madrid, una láurea en el nudo, un mascarón muy similar en el pico y una bicha por asa, que presenta especiales similitudes en el tratamiento del cuerpo. La guarnición de esta pieza es de ya entrado el siglo XVII, años treinta o quizás posterior, pues Alcouffe la data en 1650, ingresando en la colección antes de 1673. Sin embargo, aunque la pieza parisina repite fielmente el diseño de la flor fajada de la que surge la figura, e incluso la decoración de escamas pintadas sobre la guarnición de agarre, su lenguaje técnico nos parece más evolucionado, y explicaríamos su parecido con la pieza madrileña si ésta fuera su fuente de inspiración. En todo caso, la existencia de dos piezas tan similares, la segunda formando parte de una familia estilística en la colección del Louvre, permite adscribir ambas labores a la escuela de París.

Existe en Viena una especie de tetera, labrada en lapislázuli y atribuida al taller de los Miseroni, con una bicha en el asa que presenta la misma torsión, aunque más esquematizada. Kris la considera obra realizada en Praga hacia 1600[301]. En la colección real de Suecia el vaso n.° 39 presenta un modelo muy relacionado, ya de la segunda mitad del siglo XVII.

79 *Taza oblonga de jaspe morado, con el vástago de oro calado y esmaltado*



Taller europeo del siglo XVI (cuerpo y pie).
París, 1625-1630 (monturas).
Jaspe, oro esmaltado.
En la base, tres etiquetas, dos con el n.° 43 y otra con el n.° 25 y otra numeración poco legible.
Estuche n.° MNAD: 344.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00010; cat. Angulo: n.° 10, *VASO ABARQUILLLADO DE JASPE MORADO, «Alto cm. 10,5»*; inv. 1689: n.° 92 A, *VASE OVALE EN FORME DE TASSE DE JASPE D'ALLEMAGNE SUR SON PIED DE MESME QUALITÉ ORNÉ D'UN BALUSTRE D'OR EMAILLÉZ à JOUR, «...haut de quatre pouces, long dans son ovale de quatre pouces neuf lignes & large de 2 pouces & demi»*; inv. 1746: n.° 79, *COPA EN FORMA DE BARCO, «...seis dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 43, *VASO ABARQUILLADO*; observaciones, 1839: *«El diametro mayor es de 5 p.s y 11 lin.s el menor de 2 p.s y 8 lin.s.»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, IX, pp. 150, 160; ANGULO, [1944] 1989, p. 34; VERLET, 1963, p. 152; ARBETETA, 1992, p. 26; ARBETETA, 2000B, n.° 6.23, pp. 462-463.

Exposiciones: *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, La Granja de San Ildefonso (Segovia), 2000.

Cuerpo realizado en jaspe de boca ovalada y sección en forma de arco rebajado, con borde superior labiado y carenado. Gran nudo bulboso con extremos acampanados, todo ello de oro calado y esmaltado, formando una estructura aérea de hojas picudas y granos decrecientes, esmaltados en lila opaco, verde y rojo de trasflor, sobre fondo rayado y blanco con retículas rojas y puntos negros. Pie oval, acampanado, con zócalo levemente rehundido, decorado por una estrecha guarnición de oro con dentículos esmaltados en blanco y negro, entre pequeños festones de oro rayado. El cuerpo del vaso, realizado en jaspe de Alemania, en el que predominan tintas moradas, puede ser obra italiana algo anterior, agrandado su volumen por el nudo de oro calado.

Barbet y Jacquemart publican[302] una copa de ágata de la colección del Louvre, con una guarnición de estilo similar en el cerco de asiento. Procede de la colección real.

En la misma colección, la copa MR. 118, tiene una guarnición de puntas y hojas similares en el nudo, así como la taza con asas OA. 2033, otra copa, la OA. 2034, los MR. 241 y 242, un jarrito y una bandeja, y otos varios ejemplares que se mencionan al tratar los vasos relacionados, procedentes todos de la colección de Mazarino, entre los que también se incluye el cofre n.° 180 del Prado[303]. En todos los vasos mencionados aparecen labores de oro, caladas y esmaltadas, con diseños de hojas picudas, basadas en los modelos publicados por los hermanos L'Egaré, Gedeon y Gilles, que incluyen esquemas de diseños florales a base de puntos y vírgulas negras, para animar la decoración de las zonas de esmaltado opaco en colores claros, preferentemente el blanco y el azul celeste, que se combinan con rojos y verdes tiernos en trasflor.

La labor del nudo del presente vaso corresponde plenamente a las características descritas, con las típicas hojas picudas y el juego de huecos redondeados propio de la escuela de París, plasmados en la edición de una serie de modelos en 1625 a cargo del grabador Moncornet y de Balthazar Lemercier como diseñador, a los que se unen modelos de Pierre Delabarre y otros autores, que vieron la luz por la misma época. Corresponden al mismo estilo los vasos n.os 71, 72, 91, 133 y 180 del Prado, con variantes en el modelo matriz. Otros vasos con guarniciones de la misma época adoptan otras soluciones, que se verán en su momento.



80 *Pomo de ágata con asa, en paradero desconocido*

Milán, taller de MISERONI (?), mediados del siglo XVI (?).
Ágata, cobre dorado.
Estuche n.° MNAD: 12.094.



Inventarios: Cat. Angulo: no lo cita. Tampoco consta entre los vasos robados en 1918; inv. 1689: 389 A, *«Une Urne moyenne d'Agate d'Orient feüille morte au corps de godrons tournans dons les uns sont creux et les autres en relief avec son anse de mesme qualité & le couvercle a godrons tournans creux & terminé par un bouton plat, le pied garni dún cercle de cuivre doré, haute sans le couvercle de deux pouces six lignes & de diametre 2 pouces»*; inv. 1746: n.° 80, *«Un Pomo con su pie, Tapa, y Asa de Piedra Agata, y una guarnición lisa de color de oro en el pie. Tiene cinco dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 49, *«Un Pomo con su asa y tapa de Alabastro, color de Agata, labrado con unos gallones en alto y hondo; su pie, y engarze, de oro, regulado en tres ochavas, que junto con la piedra, y caja vale 1.607... 22»*; observaciones,1839: *«Está conforme pero la piedra es agata parduzca amarillenta con la notable circunstancia de ser el asas y el pomo solo de una pieza. El diametro circular del cordon de su boca es de 1 pulg.a. y 11 lins.»*.

Bibliografía: ARBETETA, 1992, pp. 26-27.

La descripción del inventario de 1698 es, a efectos de visualización del objeto, un ejemplo de claridad y concreción. La presencia de gallones helicoidales hendidos y en relieve, así como el asa monolítica, nos evoca un vaso producto de los talleres milaneses de mediados del siglo XVI, quizás en el entorno de Gasparo Miseroni y su familia, relacionándose con el vaso n.° 1 y los ejemplos propuestos como paralelos de éste, especialmente las tazas bajas del Museo degli Argenti (Gemas n.° 622) y de la Schatzkammer de la Residencia en Munich (cat. 1770, n.° 504), con gallones helicoidales, mientras que el asa podría tener su referencia en la taza baja n.° 501 del inventario de Gemas, también en el Museo degli Argenti, y una labor parecida, en ágata acaramelada *(feüille morte)*, podría apreciarse en el vaso OA. 22 del Louvre, procedente de la colección del cardenal Mazarino.

Su estuche, en felpa asalmonada, aparece dividido en su interior en dos compartimentos. El primero se dispone para un cuerpo en forma de cuenco aovado con asa lateral y ruedo de asiento, y el segundo para tapa en domo con remate pequeño.

Este vaso tuvo el cuerpo inferior como un tazón agallonado, con un asa labrada a modo de oreja, formando una sola pieza con el resto, lo que recuerda la labor del vaso 114, aunque en otro material. A esto se añadía una guarnición lisa de oro como ruedo de asiento; el cuerpo superior también tendría forma de tazón algo más pequeño, con remate aplanado, a modo de botón chato.

No aparece en la colección fotográfica de Laurent.

81 *Vaso de jaspe con labio y pie de oro esmaltado y ocho presillas*

Taller europeo, finales del siglo XVI (vaso).
París (?), finales del siglo XVI-primer tercio del siglo XVII (?) (vástago y pie).
Jaspe prasio con marcasita, oro esmaltado.
Estuche n.° MNAD: 388.



Inventarios: Angulo: no lo menciona, al haber sido robado en 1918; inv. 1689: n.° 26 A, *«Un Vase de Grissolite à huit godrons garni d'un cercle au pourtour; sur son pied à balustre, le tout d'or emaillé de bleu, verd & blanc. Ledit Vase de cinq pouces, long de huit pouces quatre lignes & large de six pouces»;* inv. 1734: n.° 26, *«Una Taza ovalada acanalada de piedra verdosa con vetas como de Oro, con su Pie, y borde en el labio asegurado con ocho Presillas, todo de color de oro Esmaltado y tiene ocho dedos de alto, treze de largo, y Caja de tafilete...»;* inv. 1746: n.° 81, *«Una taza ovalada á canalada de Piedra verdosa con vetas como de oro, con su pie, y borde en el labio asegurado con ocho Presillas, Todo de Color de Oro Esmaltado. Tiene ocho dedos de alto...»;* inv. 1776: n.° 7, *«Otro vaso en forma de taza aobada, y arminellada de piedra blasma: tiene el pie y vasa de oro, y en la falda del mismo vaso su guarnizion tambien de oro, tallado todo de de* [*sic*] *rebajo, y emaltado de blanco, azul, y berde trasparente; regulado en diez onzas de oro poco mas o menos: con la piedra vale 20.337... 32»;* observaciones, 1839: *«La piedra es prascó* [*sic*] *con marcasita formando Herbetta. El diametro mayor es de 8 pulgadas y 4 lines y el menor de 6 pulgadas.».*

Bibliografía: CIERVO, 1923, XLIV, pp. 154, 178; KRIS, 1929, pp. 124, 186, ff. 556-558; ANGULO, [1944] 1989, p. 207 (fotografía de Laurent); ARBETETA, 1992, p. 27.

Vaso en forma de *tazza*, compuesto de un cuerpo ovalado de poco fondo, lobulado en ocho grandes ondas o gallones, con una ancha franja de oro esmaltado *de rebajo* que recorre el labio, adornada por lo que parecen ocho presillas de oro, que son, en realidad, molduras que ocultan las ensambladuras de la guarnición, también de oro, con esmalte excavado, que recorre todo el labio. La guarnición esmaltada se decora con un diseño de ramas ondulantes, en azul y verde de trasflor.

El vástago abalaustrado, de grueso nudo piriforme y el pie levemente acampanado, con su zócalo, son de oro esmaltado con motivos de gallones, roleos vegetales, cintas y aves con las alas abiertas, posadas sobre rótulos, todo ello realizado en esmaltes excavados o de rebajo, en blanco opaco, azul y verde de trasflor. La piedra fue identificada por la Junta como jaspe prasio con importantes vetas de marcasita, que recorren la superficie dando el aspecto de nube dorada.

Aunque es difícil de apreciar, por tener que juzgar sobre una fotografía, la talla del cuerpo nos parece anterior al resto del vaso, puesto que la montura parece diseñada para prolongarse por nudo, balaustre y pie, supliendo la piedra. No descartamos que pueda ser una pieza antigua.

La labor de platería y el esmaltado, basado en diseños de grutescos ya evolucionados[304], participa de características comunes a varias escuelas europeas, como la escuela parisina y la de Praga de hacia 1600.

Sin embargo, el estuche es francés, lo que sabemos con certeza por los papeles hallados en el forro, y ya del siglo XVII, posiblemente realizado al terminar su guarnición.

Por otra parte, algunos detalles, como la cinta de ángulos rectos y curvos que recorre el ruedo de la base, permitirían retrasar su datación.

Su decoración de vástago y pie está relacionada con la del n.° 74.

En la fotografía de Laurent se observan las presillas que nos permitieron identificar la pieza. Nótese su alta tasación en el inventario de 1776. En 1689 se valoró en ciento ochenta pistolas.



82 *Vaso de sanguina con cabezas de sátiros, leones y carneros*



Milán (?), segundo tercio del siglo XVII (piedra).
París, hacia 1665 (montura).
Heliotropo, oro esmaltado.
Estuche n.º MNAD: 409.

Inventarios: Inv. Prado: n.º 00049; cat. Angulo: n.º 49, *GRAN COPA GALLONADA DE SANGUINA, «Alto cm. 30»*; inv. 1689: n.º 3 A, *GRAND VASE DE JASPE COUVERT à HUIT GODRONS, SUR SON PIED à BALAUSTRE DE MESME QUALITÉ, «haut de treize pouces, & long au corps compris les deux ances d'Onze pouces & demi environ»*; inv. 1746: n.º 82, *COPA CON SU PIE Y TAPA TODO ACANALADO, «...tercia y quatro dedos y me.o. de alto, y uno de ancho inclusas las Asas...»*; inv. 1776: n.º 38, *VASO GRANDE AOBADO Y ARMINELLADO*; observaciones, 1839: no se citan medidas.

Bibliografía: CIERVO, 1923, LVII, pp. 155, 162; ANGULO, [1944] 1989, p. 93; VERLET, 1963, p. 152; ARBETETA, 1991, p. 73; ARBETETA, 1992, p. 27.

Vaso hoy fuertemente mutilado: cuerpo ovalado y profundo, de perfil abarquillado, con ocho grandes ondas o gallones. Sobrecopa cupuliforme, de boca ovalada y similar diseño, con botón superior para encajar el remate, hoy perdido, que tuvo un floroncillo y su piña de oro esmaltado. Nudo bulboso labrado con gallones helicoidales, y pie en forma de domo, levemente acampanado.

Se adornaba con una banda de oro esmaltado en verde, blanco, púrpura, rojo y negro, que, sobre el oro picado de lustre, lucía sobrepuestos esmaltados: sogueados, mascarones empenachados y roleos. Esta guarnición fue robada en 1918.

Aunque el vaso podría haberse considerado completo con los elementos de piedra, realizados en sanguina (heliotropo), tuvo especial importancia el trabajo de platería en el diseño final de la pieza. Se conservan algunas de las muchas guarniciones que tuvo. De arriba a abajo queda un florón de hojas esmaltadas de blanco, rodeando el vástago para encajar el remate; en el borde de la tapa, sogueados, hojas y flores sobrepuestas a la base y ocho cabecitas de carnero; en la sotocopa otro florón similar al superior, aunque mayor, y un nudo formado por cuatro cabezas de leonas esmaltadas naturalísticamente, con sus fauces abiertas mostrando la lengua, que surgen de panoplias o cartones unidos por menudas flores. Bajo el vástago, anillo en forma de láurea con cintas, y otro florón de hojas, pequeño.

Mayor importancia revisten las guarniciones desaparecidas. El ramo del remate





ya faltaba al volver los vasos de París en 1815, pero fue en 1918 cuando este interesante objeto quedó prácticamente desnudo, pues se robaron, además de la guarnición del pie, otra del labio, una cenefa de laureles con cintas y sobrepuestos de flores. Lo más destacado, sin embargo, eran las dos grandes asas en ce, con cabezas de sátiros al frente, rostros expresivos de ojos abiertos y risa sardónica, esmaltados con vivacidad, que se unían al cuerpo del vaso mediante un arco de follajes.

La talla del vaso está relacionada en su estilo con el vaso n.º 105, con el detalle arcaizante de los gallones helicoidales en el nudo, el cuerpo lobulado e incluso el material, que parece de la misma veta de sanguina.

Las proporciones de ambos vasos son barrocas, aún contenidas, donde el detalle de los gallones recuerda la tradición milanesa. La montura de oro, por contraste, es muy rica e imaginativa, obra francesa, posiblemente parisina, del propio entorno de la corte, a juzgar por los ejemplos existentes en el Museo del Louvre, pues advertíamos en 1998 que los mascarones de fauno tienen cierto parecido con el que decora la copa de lapislázuli MR. 262, con guirnaldas y hojarascas en esmaltes policromos, pintados sobre oro.

Entre los numerosos ejemplos de vasos decorados con hojarascas, algunas más tar-





días, tenemos un vaso con cuerpo de sardónice antigua (MR. 124), con similar tipo de labor en el pie, vástago, pico y asa, ésta también con un mascarón policromo, del estilo de la sirena del MR. 114, también parecida a la guarnición del presente vaso, piezas ambas que recientes estudios de Bimbenet-Privat consideran obra de Jean Vangrol[305].

Recordemos que en el mismo Prado se encuentran diversos vasos de hojarascas, bien esmaltadas, bien sin esmaltar total o parcialmente. Pertenecientes al primer grupo tenemos los números 8, 14, 17, 28, 30, 52, 77, 82, 88, 99, 119, 120 y el n.° 7 (38 y 39 de Angulo); con parecidos diseños, pero sin esmaltar, realizados en plata dorada, los n.os 18, 48, 56 (60 y 61 de Angulo), 61, 63, 85, 114, 115 y 131; combinan los detalles esmaltados los n.os 58 y 113.

En el inventario de Versalles este vaso es uno de los más estimados, con un costo de quinientas pistolas, lo que indica que ese tipo de trabajos era, a finales del siglo, altamente apreciado, incluso revalorizado, a juzgar por la nota marginal que actualiza su valor en mil pistolas.

El estuche aún muestra la estructura original del vaso.

La decoración, muy nítida, sobre un marroquín de calidad y buen tinte, es sencilla y se basa sobre todo, en la precisión del gofrado y limpieza de los motivos. Pertenece a la serie que hemos bautizado como «serie cruciforme»[306], a causa de su motivo principal.

En este caso, los motivos cruciformes se desarrollan en torno a una flor central, realizada con seis pétalos circulares, rodeada por cuatro florones vegetales trazados a *pointillé* o punteado, que recuerdan el estilo llamado posteriormente *Legascon,* alternados con dobles vainas de las que surge una fila de granos.

Orlas de grandes ovas dobles, con puntos y lirios, de parejas de ovas dobles con una lis en medio, separan volumétricamente los campos, adornados con un solo motivo central.

Otros estuches de la misma serie albergan vasos de muy buena calidad, como el n.° 36, con una figurilla de Cupido que cabalga un dragón, el presente, el n.° 83, *tazza* con decoración de guirnaldas y el n.° 121, falto de un asa, pero de buen diseño. Todas las guarniciones de estos vasos, en oro esmaltado, las consideramos realizadas en talleres franceses, posiblemente parisinos.

Evidentemente, cada vaso es de distinta mano y concepto artístico diverso, por lo que no se puede hablar aquí de un tipo de estuche como envoltorio del producto de un taller, sino de un probable coleccionista o proveedor común, que encarga estuches para proteger un conjunto de obras dispares.

83 *Taza de calcedonia y jaspe con guirnaldas*

Milán (?), siglo XVI (piedra).
París, primer tercio del siglo XVII (montura).
Calcedonia, jaspe, oro esmaltado.
En la base, etiqueta con el número 5.
Estuche n.° MNAD: 15.589.



Inventarios: Inv. Prado: n.° 0005; cat. Angulo: n.° 5, *VASO DE AGATA CON FESTONES DE UVAS, «Alto cm. 21,5»*; inv. 1689: n.° 10 A, *GRANDE COUPE RONDE PLATE D'AGATE D'ALLEMAGNE TRES BELLE, AU DESSOUS DE LAQUELLE IL Y A SEIZE GODRONS & HUIT COQUILLES EN BAS RELIEF, «...haute de sept pouces & demi, & de diametre neuf pouces»*; inv. 1746: n.° 83, *TAZA REDONDA, «...doce dedos de alto, catorce de Diametro...»*; inv. 1776: n.° 8, *TAZA GRANDE*; obsrevaciones, 1839: *«...tiene 9 pulgadas y 1 linea de diametro y 7 con 11 de altura...»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, XLV, pp. 154 y 173; ANGULO, [1944] 1989, p. 29; VERLET, 1963, p. 152; ARBETETA, 1991, p. 73; ARBETETA, 1992, p. 27; ARBETETA, 2000c, pp. 48 y 53.

Vaso formado por tres piezas de jaspe y calcedonia, y tres guarniciones de oro esmaltado.

El cuerpo, redondo, de jaspe ocre, es casi llano, a modo de plato, con perfil en segmento de círculo. Labrado liso por la cara interior, la exterior se recorre por una moldurita a un centímetro aproximadamente del labio. Más abajo, de forma radial a la base, se decora en bajorrelieve con un anillo del que surgen dieciséis gallones dobles, de dos alturas, coronados alternativamente por una palmeta o venera esquematizada. El vástago, también de jaspe, es de perfil trapezoidal, con aristas y profundos canales verticales. El pie, de calcedonia, es redondo, con molduras concéntricas y zócalo doble.

Las guarniciones son de oro esmaltado: cintas blancas y hojas verdes de laurel con frutos blancos para el anillo que recibe la copa, mediante dentículos. Bajo éste cuelgan tres finas guirnaldas de flores y hojas, esmaltadas en azul, morado y verde, unidas por cartones blancos y cintas moradas y celestes.

En la parte baja del vástago, corona de hojas verdes de roble, verticales, con hilera de hojas tipo *cosses de pois*, blancas con granos negros.

Sigue un anillo con el mismo diseño de láurea que el primero descrito, aunque más grueso y, por último, en el primer zócalo del pie, sobrepuesto anular de hojas picudas en verde, azul y blanco. Falta, en el asiento, una última guarnición más ancha con hojas redondeadas, que suponemos esmaltadas de blanco, verde y azul. El deterioro del labio se consigna ya en 1746.

Por las características de los diseños citados, y su parecido con la guarnición de debajo del vaso n.° 72, en forma de estrella, realizada también en parecidas tonalidades de esmalte, atribuimos la montura, muy delicada, a la escuela de París, del primer tercio del siglo XVII.

Tanto su guarnición del pie como el vástago, tratado con estrías, mantienen puntos de contacto con un candelero de barro cocido y vidriado conservado en el Museo del Louvre[307], MR. 2405, realizado según cánones de la escuela de Fontainebleau, siguiendo modelos de Etienne Delaune, que también se relaciona con el n.° 124 (13 de Angulo). Los bucráneos y guirnaldas del presente vaso, también tienen su antecedente en un grabado de E. Vico, de la serie de candeleros.

Por su parte, la calidad y diseño de la talla del jaspe hacen pensar en un taller italiano, posiblemente milanés, pues los temas decorativos se repiten en piezas de cristal de roca, que se labraban mayormente en esta ciudad, y la moldura lisa nos remite a las producciones de mediados del siglo XVI o su tercer cuarto.

Como sucede con otras piezas similares, el gusto por este tipo de objetos seguía vigente cuando se redactó el inventario de Versalles. Se menciona en la descripción que es muy bella, sin que se sepa si el autor ha querido referirse a la materia («ágata de Alemania»), o a la copa en sí. De cualquier manera, su valor inicial de cien pistolas se incrementa hasta doscientas cincuenta.

El estuche correspondiente a esta pieza tiene forma de taza circular poco profunda y alto vástago. Forma parte, por sus características, de lo que denominamos «serie cruciforme», y participa de los elementos comunes al resto de ejemplares similares: piel de grano grueso, posiblemente marroquín, aplicada en este caso con algunas arrugas, decoración estampada con nitidez, combinando las cenefas realizadas con ruedecillas con el motivo central formado por la incardinación de un pequeño hierro, que da como resultado una cruz griega con brazos orlados de hojuelas en pirámide. En la tapa, dos medios círculos con decoración radial forman una especie de flabelo.

Los estuches de dicha serie albergan vasos con primorosas monturas de la escuela de París, relacionadas algunas, como la presente y la del n.° 36, con el mundo tardomanierista de Pierre Delabarre, autor de un jarro del Louvre al que Daniel Alcouffe hace cabeza de una importante serie de obras atribuidas al llamado Maestro de los dragones, con quien lo identifica. Como ya se ha mencionado más arriba, otros vasos son creación de artistas diversos, lo que hace suponer que los estuches fueron encargados para una colección existente. Puesto que el vaso n.° 82 es claramente posterior, datamos los estuches en el segundo tercio del siglo XVII.



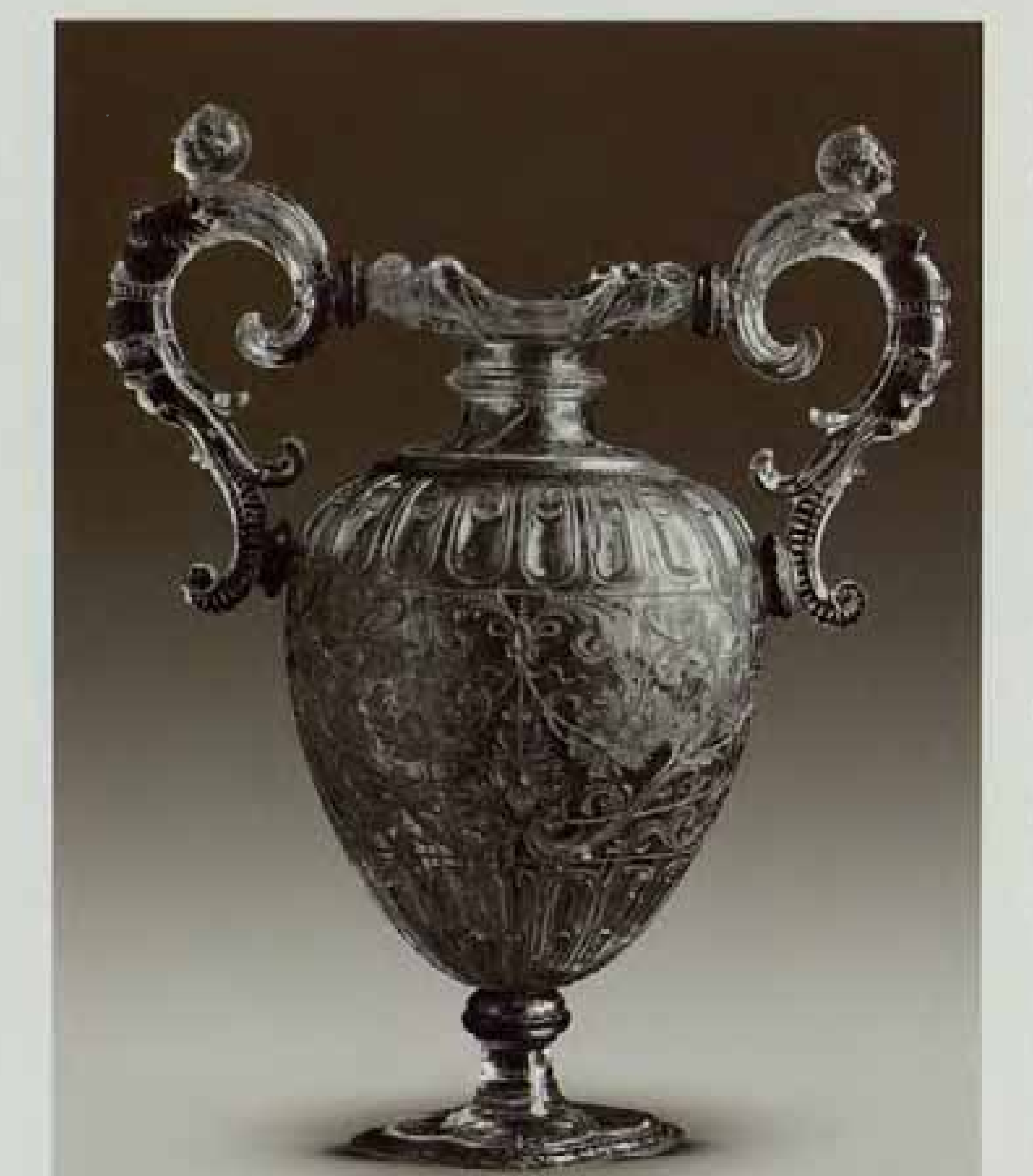
84 *Jarra de cristal con asas en forma de bichas (II)*

Taller de los SARACHI, hacia 1580 (?) (vaso).
Monturas originales.
Cristal de roca, oro esmaltado.
Estuche n.º MNAD: 454.

Inventarios: Inv. Prado: n.º 00091; cat. Angulo: n.º 91, *JARRA CON ASAS EN FORMA DE BICHAS, «Alto 34 cm»*; inv. 1689: n.º 2 C, *«Un grand vase à bouquets...»;* inv. 1734: n.º 2, *«Jarra con su pie...»;* inv. 1746: n.º 84, *JARRA CON SU PIE CUELLO Y DOS ASAS, «...tercia y tres dedos de alto...»*; inv. 1776: n.º 115, *JARRON COMPAÑERO DEL QUE QUEDA YA CITADO*; observaciones, 1839: *«...tiene 17 ps. Y 2 2 l.s de circunferencia tomada la medida del cuerpo por debajo del engarce de las asas...».*

Bibliografía: CIERVO, 1923, XXXIV, p. 152; ANGULO, [1944] 1989, pp. 152-153; DISTELBERGER, 1978, p. 120, il. 98; ARBETETA, 1992, p. 27.





Vaso compuesto por diferentes piezas labradas en cuarzo hialino: cuerpo aovado, algo bulboso en la parte superior; gollete y boca ovalada, cuadrilobulada, con cartones laterales y gallones muy abiertos. Base de corto cuello acampanado y pie cruciforme.

Las asas, en forma de eses contrapuestas, son dos sirenas sin brazos, aladas, con pechos y cintura, que surgen de una cornucopia con mascarones de boca abierta. Todo ello unido por cinco guarniciones anulares de oro esmaltado de negro, con diseños de flores y hojas esquemáticas cruzados por una línea, excavados a reserva. De éstas, cuatro guarniciones sujetan las sirenas o bichas, y la última recibe el cuerpo sobre el pie. Otra guarnición, de oro con una cenefa de pequeñas franjas, une cuerpo y gollete.

La guarnición del pie, algo más ancha, con roleos vegetales realizados siguiendo la misma técnica, fue robada en 1918. A juzgar por la fotografía, el diseño era diferente e incorporaba elementos vegetales más naturalistas.

La decoración del vaso es muy prolija y sigue la evolución de los productos propios del taller de los Sarachi. El cuerpo se decora siguiendo el esquema tripartito: gallones radiales superiores e inferiores que convergen tangentes a las líneas paralelas que demarcan la zona central. En ésta se desarrolla un intrincado esquema de raigambre



renacentista, algo degenerado, consistente en guirnaldas de cintas, frutos (melocotones, uvas) y hojarasca.

Aparecen también motivos muy frecuentes, como el de la flor que desgrana una hilera decreciente de semillas, y otros más singulares, como águilas y caracoles. El diseño se sobrecarga con grandes roleos entrecruzados. En boca y pie aparecen marcados algunos ramos pequeños, como salpicados.

La calidad del grabado es buena, aunque su nivel artístico no alcanza las cotas que tienen otras piezas del taller de los Sarachi. Sin embargo, la labor de los *cristallari* es excelente, especialmente las sirenas, que tienen un diseño depurado, y están realizadas con sobriedad y precisión, siendo el conjunto un trabajo de gran dificultad técnica resuelto brillantemente.

La decoración sigue el esquema habitual de los talleres milaneses, que combina gallones con roleos vegetales, separados por líneas. En este caso, la presencia de pájaros y caracoles nos remonta a los roleos vegetales diseñados por Enea Vico[308], ya evolucionados en distintos repertorios, como el ya citado de Paul Bickenholz.

El diseño de las monturas aparece con cierta frecuencia en piezas similares, por lo que consideramos que son originales y producto del mismo taller. Tanto este vaso como su pareja el n.° 44, tienen, en asas y nudo, guarniciones con el mismo diseño que las que lleva el dragón n.° 116 en cabeza y cola, sólo que, en este caso, el esmalte es sólo negro, mientras que en el otro, tiene color verde y blanco para las flores. De ambas variantes existen numerosos paralelos en la antigua colección de Luis XIV.

Repetimos aquí lo consignado en el comentario de su pareja, la n.° 44, otra jarra, descrita en el inventario de Versalles como *Vase à bouquets*, lo que supone su uso ornamental como floreros.

Las bichas del vaso son como la de un jarro del Bayerisches Nationalmuseum de Munich[309]. Más parecidas aún son a la de otro jarro del Louvre, el MR. 287, cuya forma se relaciona con los jarros del n.° 11.

En algunos bodegones del siglo XVII aparecen jarras con asas de bichas, como en el fechado en 1652, firmado por Antonio de Pereda, que se conserva en el Museo Pushkin de Moscú[310].

En Viena, existe un grupo de vasos de parecido estilo, entre ellos uno muy semejante, aunque con la decoración diferente, de putti y canastos de flores que delimitan el eje axial. Las asas son también bichas, con las alas membranosas y resuelta de manera diferente la parte inferior. Se tocan con una diadema parecida a las asas del n.° 86 (93 de Angulo). Las guarniciones también son diferentes. El PL. N. 2353[311], tiene el cuerpo más achatado, y el Triunfo de Baco grabado en la faja central, en vez de roleos vegetales. Sus asas, en forma de bichas, son algo diferentes pero, en líneas generales, la decoración sigue el mismo esquema compositivo, entre gallones dobles superiores e inferiores. Boca cuadrilobulada, con tapa y balaustrillo de remate.

Otra versión tardía, ya del siglo XVII, aunque de buena calidad, la del vaso PL. N. 1549, también en el Museo vienés[312].

El estuche sigue la forma del vaso, con panza ovoide, pie corto y grandes asas a modo de orejas. Es idéntico, salvo en las medidas, a su compañero n.° inv. MNAD. 452, algo menor, que contuvo el vaso n.° 44. Ambos pertenecen a la serie decorada con las armas del Delfín.

Su valor se incrementó el cien por cien en las anotaciones marginales del inventario de Versalles, anotándose doscientas pistolas sobre las cien iniciales.

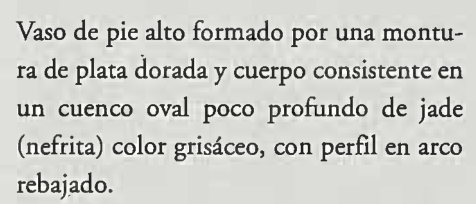
85 *Gran vaso con tapador, de jade y plata dorada*



China, siglo XVII (?) (piedra).
París, 1684-1687 (montura).
Jade, plata dorada.
Estuche n.° MNAD: 403.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00065, cat. Angulo: n.° 65, *VASO DE JADE Y PLATA DORADA, «Alto cm. 33»*; inv. 1689: n.° 6 A, *UN GRAND VASE DE JADE D'ORIENT EN FORME OVALE, «...haut d'un pied, long dans son ovale de huit pouces sur six pouces de large»*; inv. 1746: n.° 85, *UNA TAZA CON SU TAPA EN FORMA OVALADA, «...una tercia, y tres dedos...»*; inv. 1776: n.° 3, *VASO GRANDE AOBADO CON SU TAPA*; observaciones, 1839: *«El diametro mayor es de 8 pulgadas y 1/2 linea, el menor de 6 pulgadas y su altura de 7 y nueve lineas. El diametro mayor de la tapa, tomado en el borde interior. Tiene 7 pulgadas y 7 lineas y el menor 5 con 7 lineas.»*.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 109; VERLET, 1963, p. 152; ARBETETA, 1992, p. 27; ARBETETA, 2000C, p. 53.



Vaso de pie alto formado por una montura de plata dorada y cuerpo consistente en un cuenco oval poco profundo de jade (nefrita) color grisáceo, con perfil en arco rebajado.

Una ancha guarnición con cenefa de ovas inclinadas recorre el labio, elevando la segunda pieza de jade, de dimensiones menores, que hace de tapa. También oval, su perfil es de segmento de círculo. Sobre ésta un floroncillo con alcachofa de tres hojas, en plata dorada.

El cuerpo reposa sobre una estructura de plata, a modo de trípode, con tres cartones en ese y una elevada base con molduras sucesivas de agallones, ovas, fajas de cintas y hojarasca. Entre los pies en ese, un cogollo con tres hojas salientes.

El jade, blanquecino-grisáceo, es nefrita, material en el que se labraron los vasos chinos, que sabemos apreciaban y poseían en buen número Luis XIV y su hijo.

La marca que se aprecia en el borde de la tapa corresponde a la marca de descargo de A. Etienne Ridereau, fiel contraste entre 1684-1687. Como en el informe de la restauración realizada en 1989 no consta que haya aparecido otra marca, cabe suponer que se trata de un objeto no cargado con anterioridad.

En el Museo del Louvre existen vasos con diseño similar, de los que más emparentados nos parecen los n.os de inventario MR. 201 y MR. 202.

La tapa que se conserva de la pareja de vasos n.° 7, tiene por remate un pimpollo como el del presente vaso y como el de la parte inferior del vaso n.° 64. La ejecución de las asas del par de vasos citado es similar a la técnica empleada en la guarnición del vaso que estudiamos, con recursos como el picado de lustre entre molduras, que tanto encontramos en las volutas bajo los mascarones, como en las partes formadas por cartones.

Estos vasos fueron realizados por el platero parisino de siglas IR, posiblemente Jean Royel, entre 1687 y 1689, ya que también figuran en el inventario de 1689 y tienen las marcas de Léger, vigentes en 1687.

Los pimpollos aparecen con suma frecuencia en los vasos de las colecciones reales, como puede verse en los dibujos de Nicolas Delaunay que reproducen piezas de platería pertenecientes a Luis XIV, concretamente el de una olla *(pot-à-oille)* para la mesa real con asas de delfines, y un *pot-à-bouillon* con pimpollos de remate. Estos dibujos fueron enviados a Suecia en 1699, y sus detalles guardan cierto parecido, especialmente la olla, con las piezas n.° 131 (las garras o patas), la 61 (presencia de delfines) y la 63 (base del remate)[313]. Los diseños de estas piezas, en su mayoría, fueron realizados por Charles Le Brun.

La moldura de hojas del pie es parecida a la del vaso n.° 61, marcado por Ridereau (1684-1687) y el platero con siglas D/MB, que corresponden a Michel Debourg, a cuyo comentario remitimos.

Obra del mismo platero es un vaso existente en el Louvre, el OA. 6618, también de jade. La marca aparece acompañada por las marcas de cargo y descargo de Etienne Ridereau para pequeñas obras y vajilla montada.

En definitiva, todos estos datos permiten conjeturar que el vaso que se estudia es obra de taller parisino, muy próxima a los vasos que se citan, realizados también según diseños propios del barroco clasicista del reinado de Luis XIV que tuvo su paradigma en Versalles, donde estos vasos de exhibieron.



86 *Jarra de cristal con asas en forma de bichas*

Milán, *¿Taller de las águilas?*, entorno de los SARACHI (?), último tercio del siglo XVI.
Cristal de roca, oro esmaltado.
Estuche n.° MNAD: 22.871.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00093; cat. Angulo: n.° 93, *JARRA CON ASAS EN FORMA DE BICHAS, «Alto cm. 40»*; inv. 1689: n.° 2 C, *GRAND VASE à BOUQUETS DE CRISTAL DE ROCHE à DEUX ANSES EN CONSOLES DE SPHINXES AILÉES RENVERSÉES, «...haut de quize pouces compris les anses»*; inv. 1746: n.° 86, *JARRA CON SU PIE, CUELLO Y DOS ASAS, QUE REPRESENTAN DOS ESPHINGES, «...media vara de alto...»*; inv. 1776: n.° 106, *JARRO GRANDE CON SUS DOS ASAS*; observaciones,1839: *«...La circunferencia tomada debajo de los agallonados del cuerpo del Baso donde estan prendidas las asas es de 16 pulgadas y 8 1/2 lin.s. y la altura del vaso es de 12 p.s. y 1 linea.».*

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 155, fotografía del estuche en p. 18; ARBETETA, 1992, p. 27.



Vaso compuesto por cinco piezas de cristal de roca y siete guarniciones, seis de oro y una de plata dorada al pie.

Cuerpo aovado, hondo, de base estrecha, que se ensancha en los hombros, donde, unido por guarnición anular, surge un cuello corto, cilíndrico, que se exvasa en una boca cruciforme. La decoración se divide en tres zonas: partes superior e inferior decoradas con gallones cóncavos con molduras, y en la parte central se desarrollan en vertical dos líneas de roleos vegetales entrecruzados, con hileras de granos, en cuyos bordes se posan águilas, sus cabezas enfrentadas hacia las zonas vacías. Se aprecia también algún insecto.

Del cuello, decorado con ramos sueltos, surgen, unidas por guarniciones esmaltadas de negro, dos asas en forma de bichas o sirenas, tratadas esquemáticamente, con medias alas, pechos, cinturón y cortos cabellos con diademas. La parte inferior es una consola con extremos de volutas; de cintura para abajo se transforman en términos o consolas.

Una guarnición esmaltada de negro, verde y blanco, con diseño sogueado, une el cuerpo al pie circular, con una moldura de nudo y otras más que le proporcionan un aspecto escalonado. Decorado con ramos, se remata en una guarnición lisa, de plata dorada. Es muy similar en proporciones al n.° 29, aunque mayor que éste. Existe un vaso parecido perteneciente a la colección Alfred de Rotschild, citado por Angulo[314].

La guarnición lisa del pie pudiera no ser la original, pero ya se encuentra descrita en el inventario de 1698. Una nota del inventario francés avisa que el vaso tiene partes del cuerpo «heladas», lo que debe referirse a las inclusiones en forma de nube que aparecen en la masa de cuarzo.

Fue adquirido por doscientas pistolas y su valor se incrementó a trescientas según anotación marginal.

La decoración sigue el esquema tripartito común a muchos talleres milaneses. Las aves son parecidas a las de la botella de anillas n.° 68, con pico de águila, moña en la cabeza y alas de plumas largas, las asas son semejantes a las de los n.ºs 44 y 64, y las del vaso OA. 2025 del Louvre.

Estas piezas, junto con la n.° 92, que representa un águila, detentan aspectos coincidentes, como el uso frecuente de las espigas de granos y, además, tienen estuches del mismo tipo, singulares en su decoración, para la que se emplean los mismos hierros.

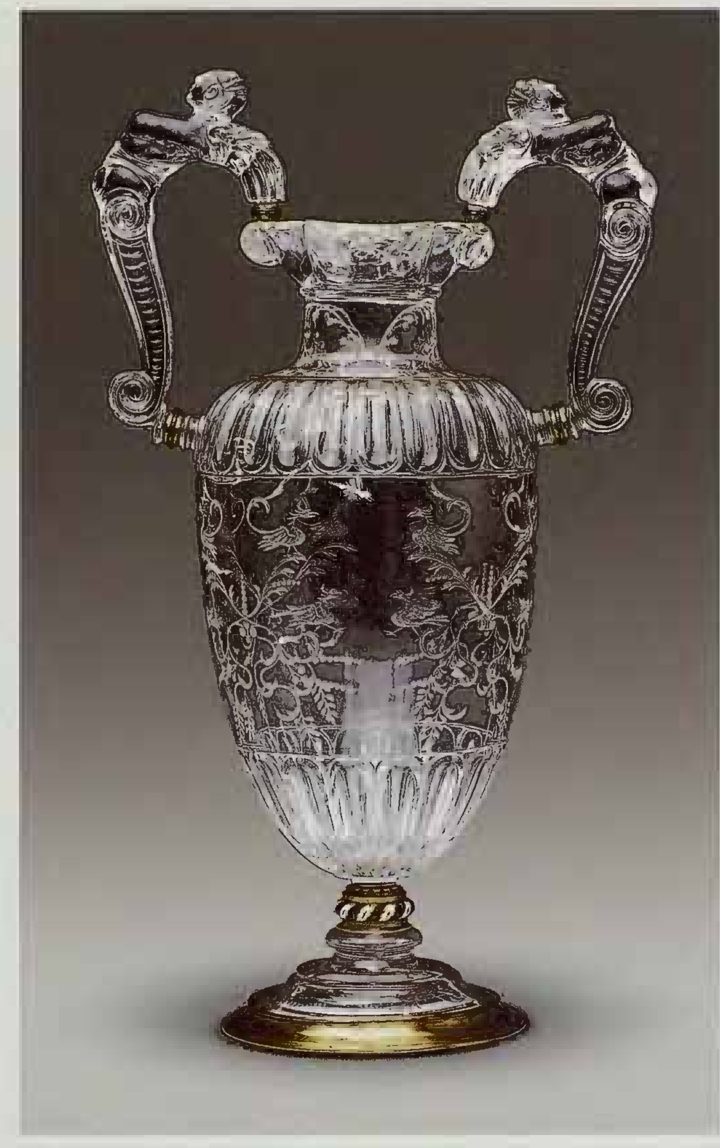
El grupo de estuches al que pertenece el presente, conforma la serie que denominamos del *ramo de granadas con tallo en espiral*[315], e incorpora en su decoración improntas doradas de los hierros del dicho *ramito*, además otro ramito en un pequeño jarroncito —hierro diferente al de la serie que denominamos *del jarroncito*, aunque con el mismo motivo—, florecillas de cuatro pétalos calados y bordes polilobulados, y otras de perfil circular con seis pétalos, además de una cenefa de lises encuadrada por filetes.

Recordamos que esta serie alberga exclusivamente piezas de cristal de roca, como las n.ºs 37 y 92, en cuya decoración aparece, de una forma u otra, el motivo de las águilas.

En estos estuches se combinan a veces los hierros propios de la serie con otros diversos, como las águilas explayadas con coronas que adornan el estuche de la botella n.° 68. Esto, unido a la presencia del mismo motivo en la decoración de los vasos, nos ha servido para denominar a esta producción el Taller de las águilas, aunque podría ser tal coincidencia fruto de la selección practicada por un hipotético coleccionista, que habría encargado estuches a un taller determinado, para proteger vasos diferentes.

No tenemos actualmente argumentos suficientes para determinar si todos estos vasos son producto de un mismo taller, o, por el contrario, proceden de manos diversas, pero ejecutados para un solo comitente. En cualquier caso, todos los estuches de la serie contienen obras realizadas con téc-





nica y motivos ornamentales próximos a los del taller de los Sarachi.

Como ejemplo del contenido de este grupo de estuches citaremos el n.° 37, vaso desaparecido hacia 1815 consistente en un jarro con una sirena esmaltada por asa; el ave de cristal n.° 92 (109 de Angulo), o la curiosa pieza n.° 68 (94 de Angulo), parecida a ciertas lámparas producidas en Murano. La pieza n.° 112, un jarro con asa en cartón, decorado también con aves, aunque con estuche diferente, mantiene puntos de contacto con este grupo. El águila n.° 92, con plumaje de delicada labor, es pieza notable, atribuible a un taller de buenos *cristallari* próximo al de los Sarachi, del que le separa el tratamiento realista, no monstruoso, del ave.

La presencia de insectos relaciona el vaso que estudiamos con producciones milanesas de los años finales del siglo XVI y todo el siglo XVII, donde cada vez será mayor la presencia de este motivo, que llegará a servir de identificación en el caso del grupo que hemos asignado al taller de Metellino, que también realizó animales, y cuya decoración adolece de cierta tosquedad.

87 *Copa de cristal con mascarones tallados y flores en esmalte pintado*

Augsburgo, Johann Daniel Mayer (act. 1662-1675)
Cristal de roca, oro esmaltado.
Estuche n.° MNAD: 400.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 000120; cat. Angulo: n.° 120, *COPA ABARQUILLADA CON MASCARONES, «Alto cm. 29»*; inv. 1689: n.° 3C, *GRAND VASE DE CRISTAL DE ROCHE EN FORME OVALE A SIX GRANDS GODRONS CREUX EN DEDANS GRAVÉ AUX DEUX COSTEZ DU CORPS DE DEUX GRANDS MASCARONS... «haut de dix pouces & demi, long de dix pouces & large de sept»*; inv. 1746: n.° 87, *COPA CON SU PIE, FIGURA OVALADA ACANALADA, «...tiene una Tercia, y un dedo de alto, quince dedos y me o. de largo...»*; inv. 1776: n.° 134, *COPA GRANDE AOBADA*; observaciones,1839: *«El diametro mayor de la boca de este vaso es de 10 ps. y el menor de 5 y 10 lins.».*

Bibliografía: Angulo, [1944] 1989, pp. 190-191; Arbeteta, 1992, p. 27.



Vaso compuesto por tres piezas de cristal de roca y tres guarniciones. Cuerpo de perfil semiesférico y boca oval, ocho gallones, los dos frontales más anchos, con decoración de hojas redondeadas en haces crecientes, labradas a modo de aristas, y dos llamativos y estilizados mascarones sonrientes, uno en cada gallón ancho. El nudo piriforme se decora con gallones dobles y el pie en domo, repite, a menor escala e invertida, la estructura del cuerpo. Dos de las guarniciones son de ancho similar, y consisten en una doble faja de sogueado negro y oro que enmarcan una franja azul celeste con flores reproducidas naturalísticamente, roleos verdes y negros, todo de esmalte pintado, al igual que la guarnición del pie, más ancha.

Estas guarniciones son idénticas a las de otros vasos existentes en el Museo degli Argenti de Florencia, que se atribuyen a las escuelas centroeuropeas de Augsburgo o de Praga. Los vasos que las llevan derivan de los modelos de copa avenerada realizados por Gasparo Miseroni y su hijo Ottavio.

Vaso muy valorado en la colección del Delfín, de la que formaba parte al iniciarse el inventario de cristales, donde se le asignó uno de los primeros números, lo que implica que era una de las piezas más estimadas. Tasado en doscientas cuarenta pistolas, su valor se incrementó a trescientas, según nota marginal. Como comparación, el vaso con escenas de montería n.° 103 y la galera grande n.° 100, se tasaron en ciento cincuenta pistolas, mientras que otros vasos de buena calidad, como el águila n.° 92, sólo se estimó en sesenta pistolas.

La labor realizada en el cristal de roca, notable por sus grandes proporciones, recuerda el gusto del movimiento animista por los grandes mascarones, y pudiera tratarse del rostro del Bafomet alquímico, aunque las hojas, algo toscas, y el aspecto general del mascarón, así como el nudo, remiten al entorno de Johann Daniel Mayer. Angulo apuntaba que las proporciones generales del vaso son muy tardías, según este autor en la frontera con el siglo XVIII, y mencionaba la comparación realizada por Kris[316] con un vaso del Kunsthistorisches Museum de Viena, obra ya del siglo XVIII, con decoración en el propio cristal, derivada del mismo diseño de las guarniciones.

Distelberger[317] publica un vaso del Kunsthistorisches Museum (PL. N. 1333), realizado por Dionisio Miseroni, decorado con el recurso de espirales formando una especie de ojos. Las aristas en series paralelas, aquí transformadas en escamas, aparecen en diversas obras que este artista realizó en colaboración con su padre Ottavio. Sin embargo, es el análisis de las guarniciones el que nos proporcionará la fecha aproximada de realización del vaso. Estas series policromas de flores pintadas sobre esmalte celeste opaco son relativamente frecuentes en las colecciones europeas, y se basan en dibujos de las series publicadas por diversos ornamentistas, partiendo de los diseños de Gilles Lègaré en su edición de París de 1663.

De entre éstos, destaca la influencia de François Le Febvre, en su edición de 1667 de su *Livre Nouveau de toutes sortes d'ourages d'Orfeueries...*, en su edición parisina de 1667 y, especialmente, Jacques Vauquer (1621-1686), quien publicó sus *Liures de Fleurs Propre Pour Orfeures Et Graueurs*, en Blois, sobre esos años[318]. Omodeo considera que la utilización de estos ramilletes de flores denominados con el sustantivo español de «floreros», fue moda europea que provenía de nuestro país[319]. Vauquer, en su publicación citada, tradujo tal moda a guirnaldas para uso de plateros.

De entre los abundantes ejemplos disponibles, señalamos una guarnición similar en una taza alta de cuerpo en venera sobre balaustre, OA. 6 del Louvre. Está realizada en jaspe florido, posiblemente de Bohemia, al igual que la n.° inv. 5-218 de la colección danesa de Rosemborg, con similar modelo y guarnición. Las copas de cuerpo avenerado, se inspiran en modelos de la segunda mitad del siglo XVI, como los realizados por Gasparo Miseroni, aunque tratados con lenguaje más esquemático, a modo de recreación historicista. Esta producción, algo decadente, proviene, en parte, de Praga y en parte de los





talleres centroeuropeos, concretamente Augsburgo, lugar donde, como ya dijimos más arriba, un proveedor de Luis XIV, llamado Dalencé, envió a París una serie de vasos, entre los cuales se encuentran dos copas de jade, aveneradas, que pudieran ser obra de Johann Daniel Mayer, autor de modelos semejantes al n.° 16, vaso que ostenta similar guarnición de flores pintadas que el presente. La primera es la n.° MR. 185 del Louvre, y la segunda la n.° A. 47 del Museo de Ciencias Naturales[320]. En el Museo degli Argenti de Florencia, existen ejemplares relacionados, también copas altas, como la n.° 19 del inventario del Bargello, labrada en jaspe, del tipo avenerado, que posiblemente proceda del mismo taller que la del Prado, ya que el esmaltado es prácticamente igual, así como el nudo del vástago. La copa n.° 460 del inventario de gemas tiene guarniciones muy parecidas y el modelo del cuerpo aparece influenciado por las tazas chinas en forma de flor, que combina, muy esquemáticamente, con el diseño de copa alta ya descrito. Aunque con diferente guarnición, las copas n.ºs 13 y 16 pertenecen a este grupo, que sabemos por las guarniciones, tanto de flores pintadas, como en sobrepuestos, realizados hacia los años sesenta del siglo XVII. En cuanto al lugar de producción, nos preguntamos al finalizar nuestra tesis, si en concreto este ejemplar pudiera ser obra realizada en la corte de Praga, siguiendo el estilo de Dionisio Miseroni. Es obra notable por su tamaño y concepción. La idea del mascarón ocupando los planos mayores es muy empleada por los Miseroni, especialmente Ottavio. Planteamos también la posibilidad de que el hijo de Dionisio, Ferdinand Eusebio (muerto en 1684), nieto de Ottavio, que continuó al frente de un taller ya en decadencia y que jamás alcanzó el nivel de sus antecesores, hubiera podido realizar esta copa, basándose en ideas de su abuelo y técnicas de su padre, aunque también había puntos de contacto con obras alemanas, especialmente de Mayer, como las guarniciones y la presencia de hojas alargadas. Una vez más, el estuche aportó datos para una atribución. Se halla decorado con profusión de hierros, a la manera de las encuadernaciones barrocas que repiten, en definitiva, el viejo esquema del florón central de varios hierros combinados en torno a una reserva central, en este caso un círculo al que rodean ces y ramos rematados por claveles, puntos dorados, etc. Todo ello se enmarca con las clásicas cenefas llamadas *de encaje de soles o puntas españolas*, inspiradas en las randas de escotes y gorgueras. La datación de estos motivos decorativos, así como su localización geográfica, abarca un amplio abanico de posibilidades, pero todas dentro de la segunda mitad del siglo XVII, especialmente las décadas centrales, en las que predomina el gusto por los ramos de flores naturalistas y las randas. Estos ornamentos se repiten en los estuches n.° MNAD. 290 y 21.961, correspondientes a los n.ºs 13 y 16, obras de Johann Daniel Mayer.

Esto coincide con la datación del vaso, decorado con llamativos mascarones en el cristal y guarniciones de esmalte pintado con flores de brillante colorido, propias de los años sesenta del siglo, por lo que creemos que el estuche es coetáneo de la pieza.

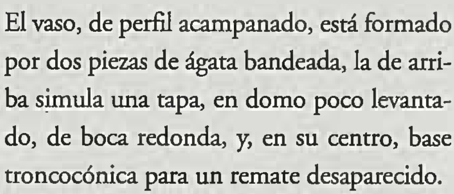
88 *Vaso de ágata con camafeos y figurita con un perro en brazos*



Taller europeo, época indeterminada, la tapa quizás medieval (piedras).
Italia, Francia, siglos XVI y XVII (camafeos).
París, quizás PIERRE LADOIREAU o JOSIAS BESLE (?), entre 1680 y 1688 (guarnición).
Ágata bandeada, carneola, calcedonia, ónice, pasta vítrea, plata dorada, oro esmaltado.
En la base, en papel antiguo: «47».
Estuche n.° MNAD: 22.866.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00036; cat. Angulo: n.° 36, *VASO CAMPANIFORME DE AGATA CON CAMAFEOS, «Alto cm. 23»*; inv. 1689: n.° 419 A, *GRAND VASE ROND D'AGATE D'ORIENT EN FORME ANTIQUE, GARNI AU CORPS D'UN GRAND CERCLE D'OR EMAILLÉ, ENRICHI DE HUIT CAMAYEUX, «...haute de dix pouces trois lignes»*; inv. 1746: n.° 88; *VASSO DE PIEDRA AGATA EN FORMA DE COPON, «...quince dedos y medio de alto...»*; inv. 1776: n.° 47, *VASO EN FORMA DE TIBOR*; observaciones, 1839: *«Este vaso tiene de altura 8 p.s. y 8 lin.s.».*

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, pp. 76-77; VERLET, 1963, p. 152; SPINOSA, 1990, p. 28; ARBETETA, 1992, p. 27.



El vaso, de perfil acampanado, está formado por dos piezas de ágata bandeada, la de arriba simula una tapa, en domo poco levantado, de boca redonda, y, en su centro, base troncocónica para un remate desaparecido.

El cuerpo, casi semicircular, está formado por la segunda pieza, que se une al pie con otra guarnición, formando un vástago corto y pie redondo, moldurado y con pequeño ruedo de asiento.

Las dos piezas de ágata se unen mediante una ancha guarnición de metal color de oro, casi con seguridad plata dorada picada de lustre, enriquecida con sobrepuestos de oro en forma de cintas, rosetas y hojas, decorados con esmalte pintado en tonos rosa y negro sobre campo blanco opaco y cintas esmaltadas en azul oscuro translúcido. Ocho grandes óvalos cobijan otros tantos camafeos.

Según describe el inventario de Versalles, tuvo en el remate un busto masculino de ágata blanca, con un perrillo en las manos, también blanco, y un ropaje de oro. Sin duda se trataba de una pieza labrada con primor, pues el inventario de 1776 advierte que el personaje, de bulto redondo aunque se denomine camafeo, tiene quebrado un dedo de una mano. La consideración de camafeo parece aludir a que se trata de un *commesso* o combinación de materiales, que se considera iniciada por Ottavio Miseroni, autor al que atribuimos varias piezas y camafeos del conjunto del Prado.

El pedestal, que también se describe en el inventario francés, aún se puede ver en lo alto de la tapa.

La forma de esta pieza, perdida ya en 1815, se puede reconstruir en el hueco del estuche. Podría estar relacionada con el objeto que se describe en el inventario de las Joyas de la Corona de Francia en 1560[321], con el n.° 360:

Une autre (enseigne) d'or sur un fons de jayet, ayant la teste et les bras d'agathe blanche et tenant ung petit chien en la main, estimé XII.

Aparte de este detalle, la estructura original del vaso se ha modificado ligeramente, ya que en 1815, la Embajada de España en París advirtió que faltaba un camafeo, además del remate. Posiblemente se colocó en su lugar el camafeo n.° 6 de Angulo, que dicho autor considera realizado en pasta, pero es de ónice y mayor que el marco.

Parece ser que hubo más sustituciones. Posiblemente a causa del robo de 1918, desapareció otro camafeo, que aún se aprecia en las fotografías antiguas de Laurent. La Junta describe, en 1839, el camafeo original: personaje con perfil vuelto a la derecha del espectador, rapado, salvo un cerquillo, con rostro de cornalina blanca y cuerpo de ágata violácea, sobre fondo de lo mismo. Sus facciones personalizadas hacen pensar en un retrato. Angulo recoge el dato de que, en 1944, se colocó un camafeo de ágata, compuesto de dos partes pegadas, con la representación de un emperador romano, que procedía de uno de los vasos robados en 1918, el n.° 52, vaso que también describe la Junta.

Existen otro retrato en el vaso, de un príncipe eclesiástico que Angulo cree Richelieu, en carneola sobre calcedonia, del que Angulo cita un paralelo tomado de la obra de Babelon, existente en la Biblioteca Nacional de París, y que la Junta considera probable efigie del cardenal Retr, lo que resulta difícil de confirmar dado su estado de conservación.

Otro, de mujer con el pecho descubierto, derivación quizás de la Lucrecia romana o Cleopatra, de taller veneciano o milanés, motivo repetido en otros vasos, muy corriente, que aparece, por ejemplo en un vaso de taller holandés de hacia 1650, en la







colección del castillo de Rosemborg[322]; una amazona o quizás Minerva, de elaborado casco y lóriga, que juega con las variaciones de color de la calcedonia en la que está labrada; busto de mujer con túnica a la romana y cabello largo, en ágata bicolor o bandeada; rostro masculino de corte clásico, que mira hacia la izquierda del espectador, con barba, quizás Adriano o Antonino Pío, en ónice. Es el camafeo, arriba citado, mayor que el engaste que pudo ser añadido con posterioridad a 1776, ya que este inventario menciona sólo ocho camafeos, incluido el remate, por lo que falta uno, lo que constata la Embajada española. Sin embargo, la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales ya describe el camafeo del emperador en 1839.

Continúa en orden el camafeo sustituido, y por último un camafeo con figura femenina muy similar al de la Minerva u amazona ya descrita, aunque de ágata blanca y fondo pardo.

El informe de 1776, que cita Angulo, se revela inexacto, por cuanto considera que varios de los camafeos están hechos de pasta, siendo todos de piedras duras.

En lo que respecta a la guarnición, nos enfrentamos aquí con el mismo problema surgido ante otros vasos del Delfín.

No nos ha sido posible realizar ensayo alguno del metal de los vasos del Prado, y, puesto que esta pieza no ha podido abrirse para contemplar su reverso[323], desconocemos si es plata u oro la base de la guarnición. Angulo, apoyándose en los comentarios de la Junta, considera la guarnición de plata dorada, mientras que el inventario de Versalles la menciona como de oro, lo que parece estar acorde con su valoración.

En 1689, el precio de la copa fue anotado en doscientos luises de oro, al igual que el pomo de prasma con la cabeza de Medusa.

Era, por tanto, una pieza estimada, si se tiene en cuenta, por ejemplo, que las dos grandes fuentes de heliotropo con los jarros a juego se tasaron en cuarenta y cinco luises cada pieza, y que el vaso de Cupido con el dragón se tasó en cien. La razón de su aprecio puede deberse también al hecho de ser una labor muy reciente, de plena moda en el momento de redactar el inventario.

Su forma «a la antigua», según el inventario de Versalles, se corresponde con la de otros objetos realizados durante el largo reinado de Luis XIV; objetos de plena moda en los años ochenta del siglo XVII, cuya forma aparece frecuentemente en dibujos de bufetes y sus elementos decorativos están tomados de repertorios clasicistas, propios del barroco francés. La presencia de los camafeos pretende acentuar aún más el sabor antiguo de estas obras; los antecedentes de estos modelos aparecen en los repertorios de Musi y Vico. Aunque algo diluidos los volúmenes por los sobrepuestos policromos, conservan su diseño original la cenefa de hojas sogueadas del pie y la del labio, a base de cintas entrecruzadas con rosetas en los huecos.

La decoración, como ya se ha dicho repetidas veces, es típica de los talleres parisinos en el último tercio del siglo XVII, como demuestran las marcas de otros vasos de la misma serie, especialmente los n.os 7, 119 y 120. Ésta consiste en cenefas de cintas azules o verdes entrecruzadas, combinadas con florones y hojarascas de fondo blanco con toques negros y púrpura, motivos que se alternan en toda la superficie, realizados en plancha de oro recortada y levemente voluminada por relevado, aplicada sobre una superficie lisa con un picado de lustre que le proporciona un fondo mate.

En el conjunto del Prado encontramos numerosos ejemplos de esta tendencia, algunos enriquecidos con camafeos, otros con simples guarniciones, pero siempre la técnica es la misma.

Aunque inspirados en formas clásicas, la policromía y la riqueza exuberante de estos vasos logra crear un estilo muy personal, inspirado en los diseños de ornamentistas como Sébastien Le Clerc (1637-1714), grabador y dibujante ordinario del rey, académico desde 1672, quien fue apreciado por Le Brun. En las orlas de sus dibujos aparecen a menudo los elementos de hojarascas combinadas con cintas quebradas y curvas[324]. Jean I Berain (1640-1711), dibujante de cámara y del gabinete del rey desde 1674, fue quizás, el principal creador siguiendo, con una libertad muy personal, los cánones de esta tendencia[325].

Daniel Marot (1661-1752), colaborador de Jean I Berain, se exilió en Holanda tras el edicto de Nantes; con anterioridad había publicado su *Noveaux [sic] Livre de Boïtes de Pendulles de Coqs et Estuys de Montres[...]*, donde se pueden contemplar numerosas cajas de relojes con sobrepuestos del mismo estilo[326]. El auge de la moda de las hojarascas, propiciada en la corte gracias a series como las de Louis Rupert[327], o las del monogramista PC[328], activo en París hacia 1672-1676, fue moda común a Europa, donde se propagaron gracias a los protestantes franceses refugiados en Holanda, numerosos grabados y diseños, animados a veces hasta cobrar vida propia en composiciones antropomorfas y animalísticas, como en los grabados de Wolfgang Hieronymus von Bömmel, activo en Nuremberg hacia 1700[329].

La lista de repertorios sería interminable, con nombres como Weigel[330], Masson[331] e incluso, como precedente, Gilles L'Egaré[332], pero aún debe citarse a Charles Mavelot (1680-1696), autor de un *Nouveau Livre de chiffres[...]*, obra editada en París en 1680, que se vendía en la propia casa del autor, grabador ordinario de su alteza real *mademoiselle*. Este autor vivía en la galería nueva del antiguo Palacio Real, hoy Palacio de Justicia, *aux armes de Madame la Dauphine*, y también grababa sellos y membretes[333].

La obrita está dedicada al Delfín, lo que, unido a sus demás circunstancias personales, indica una proximidad a sus talleres y, puesto que sus dibujos, pese a ser cifras o iniciales entrelazadas, están compuestos por elementos muy parecidos a los de los vasos del Prado, pensamos que bien pudo diseñar la ornamentación de alguno, con preferencia el 119, una taza con tapador, marcada por Pierre Ladoireau[334].

Por otra parte, las similitudes técnicas y de diseño hacen pensar que pudiera existir cierta relación con los diversos artistas, como podría ser la circunstancia de trabajar en un taller que agrupase a varios plateros, o que éstos, cada uno en su taller, realizaran por separado diseños debidos a una misma mano. Es tal la semejanza entre los vasos de estos plateros que el simple hecho de una moda común no parece suficiente para lograr vasos tan uniformes, pudiéndose hablar de grupos o familias de vasos, atendiendo a la decoración y el colorido, algunos tan parecidos que bien se puede afirmar que son de la misma mano.

Los vasos del Prado con guarniciones de hojarascas esmaltadas en el mismo estilo que el presente son los siguientes: n.os 8, 14, 17, 28, 30, 52, 77, 82, 88, 99, 119, 120, 7 (38 y 39 de Angulo).

En el Louvre, se aprecian guarniciones de este estilo en los vasos repetidas veces mencionados, de entre los cuales destacamos los siguientes: el n.° MR. 187; arqueta en forma de templo, con importante guarnición de hojarascas; la copa alta MR. 466, con hojarascas esmaltadas en nudo, vástago y pie. Jarro de aristas medieval, con el pie, pico en forma de animal y tapa realizados en dicha técnica: el MR. 133, con una sirena de oro por asa, y otra, esmaltada de blanco en el vaso MR. 114, que, además tiene un importante pie y pico en forma de cabeza de águila[335].

El n.° E. 253, un jarro antiguo, tiene también el pico simulando el de un águila, aunque más grande y pegado al cuello de la vasija. Pie de hojarasca, asa y tapa guarnecidas de lo mismo, con camafeos adosados en ésta.

En cuanto al platero que ejecutó físicamente el vaso, su semejanza con el n.° 120, marcado por Pierre Ladoireau (ver comentario del número 120), permite su atribución a este platero o su taller, si bien existen vasos muy semejantes, como el n.° 7, marcado IR (Jean Royel), el n.° 119, y el n.° 99, obra probable de Josias Belle.

El estuche, descrito en el inventario de 1746 como revestido de brocado, forma parte de los que identificamos el 7 de octubre de 1991 en los almacenes del Museo Nacional de Artes Decorativas. Tiene un alma de madera y forro de raso de seda pajiza guateada. Se adorna en su exterior con un rico brocado con hilo entorchado de oro sobre blanco, que ofrece un diseño de palmetas y ramos encerrados en una composición quebrada. Las costuras, como en el caso de las felpas, van recorridas por galoncillo dorado.

La forma indica que contuvo un vaso ornamental, de tapa no practicable, ya que se abre en dos mitades longitudinales, que preservan el corto pie del vaso, su cuerpo acampanado y su tapa en cúpula rebajada, con alto remate.

Puesto que el volumen actual corresponde al del estuche, no parece haber sufrido alteraciones posteriores, por lo que contenedor y vaso han debido realizarse conjuntamente, siendo, en tal caso, obra parisina de hacia 1680-1690.

89 *Vaso con emperadores, virtudes y la fama, robado en 1918*



Diversas procedencias y épocas (piedras).
París, 1663-1689 (montura).
Ágata, ónice, oro esmaltado.
Estuche n.° MNAD: 405.

Inventarios: Angulo: no lo cita. Robado en 1918; inv. 1689: n.° 449 A, *«Un Vase d'Agate d'Orient en forme de Ciboire garni au corps de huit ovales d'Agate entre lesquelles sont huit petits bustes d'Empereurs d'or emaillé de plusieurs couleurs sur un pied à balustre d'Agate de mesme qualité orné de trois consoles à bec d'aigle & autour du pied d'un grand cercle d'ornements d'or emaillé de plusieurs couleurs; Avec son couvercle garni au bord d'un cercle de feüillages d'or emaillé & au dessus d'une garniture en pointe d'or emaillé orné de petites ovales d'agate d'applique & enrichie de trois petites figures de femmes assises d'or emaillé de blanc au dessus desquelles es une Renommée aussi d'or emaillé posée sur une petite boule d'Agate d'Orient. Haut en tout de quatorze pouces & de diametre quatre pouces & demi.»*; inv. 1746: n.° 89, *«Otro Vaso en forma de Copon con pie, y tapa todo de Agata en el pie tiene dos guarniciones; y tres Cartelas q.e rematan en Cavezas de Aguila, en el medio otra guarnición con ocho piedras de lo mismo de hechura aovada, y ocho medios Cuerpos que las dividen, y representan Emperadores y en la tapa otra guarnición con su remate, en que están engastadas otras siete piezas aovadas de la misma Piedra, y tres Figuras sentadas, q.e representan la una la Prudencia con su espejo; la otra la Justicia, con el peso debajo del brazo; y la otra la Templanza con un Pomito a el lado, en lo superior una Bola también de Agata, y sobre ella una Fama con Alas, y Trompeta todo de color de oro esmaltado tiene una Tercia, y cinco dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 14, *«Otro vaso alto hechura de copon con su pie, vasa, y remate de piedra Agata: tiene los pies con sus guarniciones: el asiento y basa con seis cartelas, que finalizan en tres cavezas de Aguilas, y en ellas engastes y en el medio otra guarnizión de ocho piedras aobadas, y ocho medios cuerpos, sobre una cartela cada uno: representan emperadores; en la tapa otra guarnizion, y en el remate siete piedras aobadas, y encima tres figuras de cuerpo entero sentadas desnudas y esmaltadas de blanco: una representa la prudenzia con el espejo en la mano: otra la Justicia con el peso debajo del brazo; otra la templanza: esmaltado todo de relieve; unos mascarones, hojas, cogollos, y cintas de blanco, púrpura, negro, azul y verde trasparente, regulado el oro en diez y seis onzas y media, que con la hechura, la piedra y la caja vale 21.017... 22»*; inv. 1839: *«La copa es circular y su falda tiene de diametro cuatro pulgadas y 3 líneas y la tapa 4 y 2. Las ocho piedras aovadas alternantes con los bustos de los Emperadores son de agata, como igualmente las siete mas pequeñas de la tapa. La bola que sirve de sosten á la fama del remate es una agata onice asi como es una agata calcedoniosa la piedra de la base, pie, copa y tapa. Los cuatro mascarones del pie, y la figura de la Templanza es la de la constancia que tiene un braserillo con una llama. No hay esmalte negro.»*.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, fotografía de Laurent en p. 211; VERLET, 1963, p. 153; ARBETETA, 1992, pp. 27-28; ARBETETA, 2000C, pp. 52-53.

Vaso con diseño desarrollado en vertical, que se compone de veinte piezas de ágata.

El cuerpo, de perfil ovoide, está compuesto por dos piezas de ágata en forma de cuencos, con perfil circular y boca redonda, sujetas por ancha faja de oro picado de lustre con sobrepuestos de hojarasca, esmaltados de blanco, púrpura, negro, azul y verde de trasflor, al igual que en el resto del vaso. Su diseño consiste en una franja superior de hojas, seguida por otra más ancha, con bocas ovales donde se engastan ocho grandes cabujones de ágata, alternando con ocho altorrelieves que representan bustos de emperadores romanos, con algunos toques de esmalte en ojos y vestimenta, realizados en oro.

Se sostiene sobre un vástago piriforme, también de ágata, unido por anillos esmaltados, molduras con sobrepuestos y dentículos. Tres elementos, de oro esmaltado en forma de ese con cabezas de águilas, configuran un trípode.

El pie, de ágata, se refuerza con un ruedo de oro que se decora con motivos esmaltados de hojarascas y rostros caprinos.

Una prolija estructura corona el vaso. Comienza con una franja de hojas labradas en oro; cuerpo superior con gallones esmaltados. Sobre éste, faja abombada con siete cabujones ovales de ágata dispuestos en horizontal, el campo de roleos pintados sobre blanco; remate final en forma de linterna, con tres cuerpos gallonados y esmaltados, en cuyo borde se asientan tres figuras femeninas, semidesnudas, esmaltadas de blanco, la una con un espejo en la mano, otra con la balanza y la última con un pomo del que parecen surgir llamas. En lo alto se asienta una bola de ágata y la figura de la Fama, en forma de mujer alada que hace sonar una trompeta.

Este vaso forma pareja con el n.° 104, ambos robados en 1918. Las figuras desnudas son similares a las del vaso n.° 15 (50 de Angulo), pero la decoración de las guarniciones es diferente.

Las figurillas blancas representan, en este caso, virtudes, concretamente la Prudencia, la Justicia y otra la Templanza o la Constancia, según cree la Junta.

En el Museo del Louvre existen algunos vasos con figuras blancas, aunque más pe-



queñas, como el n.° MR. 173, con Neptuno y Anfitrite. Es una copa de jaspe verde que presenta una guarnición en el nudo con hojas dentadas y picudas, además de cuatro bichas de oro esmaltado.

Los detalles decorativos siguen el estilo creado por Jean I Berain. En la parte superior, las zonas de esmalte blanco, se aprecian en la fotografía de Laurent decoradas con unos toques de esmalte negro, basados en los esquemas decorativos publicados en 1663 por Giles L'Egaré para ser aplicados sobre superficies de esmalte pintado en un solo tono, blanco, pastel o rosado[336]. Se trata de orlas y composiciones florales, a base de motivos menudos, realizados en negro, como salpicados. Este recurso decorativo está presente también en los vasos n.os 79, 91, 129 y 134.

La multitud de motivos iconográficos que se acumulan en la decoración del vaso recuerdan las decoraciones efímeras y las ilustraciones de los tratados políticos. La Fama fue largamente empleada en la Francia del siglo XVII como símbolo de los logros políticos de la Monarquía. Los emperadores bien pudieran hacer referencia a conquistas militares; aunque los hay jóvenes, viejos, lampiños y barbados, no están suficientemente individualizados, pero sus vidas sirvieron de modelo para la instrucción de príncipes. La presencia de tres virtudes de alto contenido político como valores del gobernante, hace pensar en que este vaso y su pareja fueron concebidos en un taller real, por encargo directo del destinatario. Parece confirmarlo el hecho de que se consignan algunos encargos con temas parecidos; así, Claude I Ballin realiza dos fuentes decoradas con los atributos de Apolo, acompañados por seis figuras de mujeres representando las virtudes, y, en medio las armas del rey[337].

El estuche, decorado con las armas del Delfín, lises y delfines dorados sobre la piel burdeos, es en todo idéntico al MNAD. 407, con cenefas diversas, que se imprimieron defectuosamente sobre la piel arrugada, y conservan su dorado algo perdido.

90 *Copa con escenas de vendimia*

Milán, taller de los SARACHI (?), último tercio del siglo XVI.
Cristal de roca, oro esmaltado.
Estuche n.° MNAD: 12.110.

Inventarios: Inv. Prado: 00081; cat. Angulo: n.° 81, *VASO DE LA VENDIMIA, «Alto cm. 29»*; inv. 1689: n.° 31 C, *GRAND VASE EN FORME DE PYRAMIDE RONDE... «haut d'onze pouces»*; inv. 1734: 31; inv. 1746: n.° 90, *VASO EN FORMA DE BOTE, «Tiene tercia, y un dedo de alto...»*; inv. 1776: n.° 107, *VASO EN FORMA DE PERFUMADOR*; notas 1839: *«La altura del vaso es de 9 pug.s y 7 1/2 lineas. El diametro de la boca tiene 2 p.s y 4 lin.s...»*.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, pp. 136-137; ARBETETA, 1992, p. 28.



Vaso compuesto por cuatro piezas de cristal de roca y dos guarniciones. El cuerpo es un vaso muy profundo, de perfil semicircular en la base, que se prolonga cerrando su boca, hasta cobrar una forma ahusada. La decoración, como es frecuente en los talleres milaneses, se divide en franjas separadas por líneas grabadas. En la parte superior, más angosta, dos filetes delimitan una banda en la que cuelgan festones, apoyados sus lazos en la línea superior, en la que se interna un ave como continuación de la escena inferior, que se desarrolla en la panza hasta una zona muy cercana a la base.

El asunto son arboledas y emparrados donde hombres jóvenes semidesnudos, uno con barba y un fauno, recogen los racimos y otro los pisa en el lagar. Varias aves vuelan por el cielo. En la parte de abajo, animales fantásticos, con alas o aspecto monstruoso.

Tiene una tapa en casco esférico, de labios exvasados. Sobre ésta, una moldurita redonda, con un motivo de oro esmaltado a fajas en negro, y una bola por remate.

Se une al pie por montura anular, de oro decorado con roleos de esmalte negro excavados en la masa y gotas de esmalte rojo de trasflor que simulan cabujones de rubís. El pie es redondo, con un corto vástago. Tuvo una guarnición de oro similar a la del pie, robada en 1918.

El diseño de la guarnición forma parte de una serie que se diferencia por ligeras variaciones. Es similar, aunque no igual, a la del n.° 90 y parecida a la del vástago del n.° 69. Aún con diferente diseño, estos vasos siguen un esquema común, y, aunque pueden ser obra del mismo taller, otras piezas atribuidas a diversas manos incorporan también el mismo esquema decorativo, sin duda muy común en el medio milanés.

En el Museo degli Argenti, encontramos un buen ejemplo de lo que decimos, ya que algunos vasos tienen guarniciones que siguen el mismo esquema: gota de esmalte rojo de trasflor, simulando un cabujón de rubí; cartón verde de trasflor; esmalte embutido negro, con roleos vegetales, en la masa de oro rayado. Así, el vaso n.° 754 y el n.° 692, de la colección de Gemas, son obras no atribuidas a un taller concreto, la primera con puntos de contacto con los Sarachi, la segunda una frasca hexagonal con esquema parecido al del n.° 69, aunque más ancho. Por su parte, obras con autoría determinada, como la copa con el anagrama de Enrique II, atribuida a Gasparo Miseroni (Gemas n.° 570), presentan una variante del esquema, añadiendo el color blanco; y la copa de lapislázuli, también del taller de los Miseroni (Gemas n.° 228), tiene en el vástago una guarnición más parecida a la del n.° 93, vaso que tiene puntos de contacto, al menos en el esquema decorativo, con el jarro, obra de Fontana (Gemas n.° 488) conservado en el mismo museo, con superior calidad del grabado.

Esto plantea de nuevo el problema de las estrechas relaciones de los talleres milaneses, no sólo en cuanto a técnicas, modelo y fuente de las decoraciones, sino también en detalles aparentemente menores, que no afectan a la estructura de los vasos, como son las guarniciones anulares, realizadas con el único propósito de ocultar el ensamblaje de las piezas.

La forma del vaso se podría identificar con lo que en el inventario de Felipe II se describe como *copa imperial*, esto es, de forma ahusada, con la base más ancha que la boca[338].

La técnica de grabado y el aspecto de los personajes es muy similar al de una frasca documentada en la Tribuna de los Uffizi desde 1589 (Gemas n.° 620), relacionada con el taller de los Sarachi, según paralelos de Munich y Dresde[339]. El recurso de rellenar con una delicada guirnalda la parte superior vacía, también aparece en este vaso. Dentro de este grupo incluimos la bandeja n.° 10, con muy relacionado tratamiento de suelo, hierbas, árboles, follajes, tratamiento anatómico, rostros y manos de los personajes, que también atribuimos a los Sarachi, sin descartar una posible intervención de Annibale Fontana.

En los tres casos, la técnica base es la misma: desbastado de un campo, mediante pasadas de la muela, hasta lograr un aspecto mate uniforme, sobre el que se realizan in-





cisiones más profundas, como puedan ser las hierbas, el tronco de los árboles, o las hojas de éstos, dispuestas a modo de guiones sobre un fondo algodonoso conseguido mediante la técnica descrita. Los personajes se realizan tallando los detalles anatómicos según una silueta previamente trazada en la que se profundizan los detalles de musculatura, realizando, sobre éstos, los pliegues de los vestidos. Los rostros, casi siempre de perfil, se delimitan por líneas exteriores e incisiones perpendiculares para enfatizar las cejas, labios y parte baja de la nariz. Los cabellos simulan guedejas, conseguidos por marcas en forma de comas.

Recordemos que Kris considera la bandeja n.º 10, decorada con la historia de Hermafrodito y camafeos de los doce césares, relacionada con un vaso de Dresde documentado desde 1588[340].

También en el Louvre se encuentran vasos emparentados, como el MR. 285, con similar técnica en el tratamiento de la anatomía, vestidos, vegetación, etc., y también decorado con escenas del cultivo de la vid. Otra copa, algo más tosca, pero de similar tratamiento es la MR. 297. Angulo, por su parte, aporta otro ejemplo, tomado de Kris, hoy en el Kunsthistorisches Museum de Viena[341], cuya decoración está distribuida con similar esquema. La cronología de las piezas citadas sitúa su fecha de fabricación en el último tercio del siglo XVI. Las referencias a Baco/Dionysos y su entorno son asuntos que se encuentran frecuentemente en el Renacimiento, entre los temas relativos a la Antigüedad. Por supuesto, se alude al vino, pero, según la teoría de los principios contrapuestos, la locura del dios embriaga y consuela.

El estuche, como la mayoría, se abre en dos mitades verticales, una con la base. Está forrado exteriormente con terciopelo carmesí, decorado con galón de plata para ocultar las costuras de la tela. Tiene forma parecida a cierto tipo de botes de farmacia, lo que justifica la descripción de 1746. El perfil que recoge el estuche testimonia la variación volumétrica que sufrió el vaso al serle robada la guarnición del pie en 1918.

91 *Salvilla alta, de sanguina, jaspe prasio y oro esmaltado*

Taller europeo, hacia 1600 (salvilla o vaso superior).
Primer tercio del siglo XVII (montura).
Jaspe heliotropo (vaso); jaspe prasio (vástago y pie); oro esmaltado.
Estuche n.° MNAD: 380.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00011; cat. Angulo: n.° 11; *VASO DE DIASPRO Y ESMALTE, «...Alto cm. 13»;* inv. 1689: n.° 48 A, *«Un vase en forme ovale plat de Jaspe oriental...»;* inv. 1743: n.° 48, *«Una salbillita con su pie...»;* inv. 1746: n.° 91, *SALVILLA CON SU PIE, «...siete dedos de alto; once de largo y ocho de ancho...»;* inv. 1776: n.° 13, *VASO EN FORMA DE PLATILLO AOBADO;* inv. 1839: *«...Su diametro mayor siete pulgadas, el menor 5 y 3 lineas y su altura 4 pulgadas y dos lineas.».*

Bibliografía: CIERVO, 1923, LXVII, pp. 156, 161; ANGULO, [1944] 1989, p. 35; ARBETETA, 1992, p. 28.



Vaso compuesto de cinco piezas, tres de sanguina y dos de jaspe prasio, que se unen mediante cinco guarniciones. El cuerpo consiste en un plato ovalado, cuyo perfil es de un arco casi plano y una falda bajo la base. En su cara anterior presenta un reborde o encajadura.

Una estructura calada en cruceta, de oro esmaltado con diseño de hojas picudas lo une al comienzo del vástago, formado por dos bolas y una pieza central piriforme, ensambladas con dos pequeñas guarniciones de hojuelas esmaltadas de blanco con puntos decrecientes en negro. Otra similar, aunque mayor, se une al pie, oval, con bisel y ruedo de asiento denticulado, con moldurita esmaltada.

Este objeto, mencionado en el inventario de 1746 como «salvilla», es de los pocos que pueden ser llamados así en sentido estricto, ya que, según el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua,* la salvilla debe tener una encajadura para sujetar el vaso que se presenta. No obstante, somos conscientes de que la mayoría de las salvillas antiguas que se conocen no lo tienen.

Las monturas de oro, especialmente la de la base, esmaltada con diseños dentro del estilo llamado «vainas de guisante» *(cosses de pois),* propios del manierismo final, basados, como ya se ha dicho, en dibujos de las hojas picudas editadas por Baltasar Lemercier en 1625[342], aunque la idea de salpicar la superficie blanca con pintas negras pudiera provenir de los diseños de Giles L'Egaré para ser aplicados sobre superficies lisas de esmaltado[343]. Son composiciones muy sutiles, a base de pequeños toques negros, a modo de comas y puntos. Este recurso se aprecia más claramente en el vaso n.° 79 y en la parte superior de los n.os 89 y 104, robados en 1918.

El mismo recurso decorativo, muy común, aparece en varias piezas del Louvre, entre ellas, el llamado *Espejo de María de Médicis,* MR. 252, la copa E. 209, y otros ejemplos repetidamente citados al tratar los vasos con similares guarniciones n.os 129, 133, 134, entre otros.





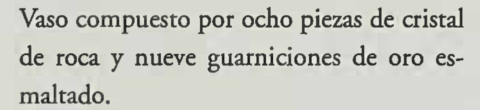
92 *Vaso de cristal en forma de águila*



Milán, *Taller de las águilas* (?), entorno de los SARACHI (?).
Segunda mitad del siglo XVI.
Cristal de roca, oro esmaltado.
Estuche n.° MNAD: 395 (hoy en el Museo del Prado).

Inventarios: Inv. Prado: n.° 000109; cat. Angulo: n.° 109; *AGUILA, «Alto cm. 21,5»*; inv. 1689: n.° 25 C, *VASE DE CRISTAL DE ROCHE COUVERT EN FORME D'AIGLE, «...haut depuis la teste jusques aux pieds de neuf pouces neuf lignes»*; inv. 1734: n.° 25, *«Un Vaso en forma de paloma...»*; inv. 1746: n.° 92, *VASSO EN FORMA DE PALOMA, «...doce dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 92, *VASO, HECHURA DE AVE*; inv. 1839: *«El diametro mayor tomado desde la parte posterior del cuello hasta el pico del baso es de 6 ps. y 1 ls.»*.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 173; ARBETETA, 1992, p. 28.



Vaso compuesto por ocho piezas de cristal de roca y nueve guarniciones de oro esmaltado.

Representa un ave, águila a juzgar por el pico, con la cabeza y cuello de una pieza, el pico abierto y plumas levantadas en el cogote. Se une mediante guarnición anular con motivo de fajas y ovas en negro a un cuerpo abarquillado, con un gallón trasero. Este cuerpo, junto con la tapa, completa el perfil ovoide del cuerpo del ave, toda su superficie cubierta por una decoración incisa que simula plumas. Ambas piezas están separadas por las guarniciones de sus bordes, con diseño similar a la ya descrita. Sin embargo, en la parte de la cola, existe otra, en semicírculo, donde aparecen excavados en la masa del oro motivos de roleos, esmaltados de blanco, negro, azul y verde de trasflor.

Unas alas cortas y la cola, labradas con plumas en alto y bajo relieve, se unen al cuerpo con guarniciones anulares.

Bajo el cuerpo, otra guarnición, y un nudo de cristal con faja de oro, esmaltada esta vez con diseño de roleos y florecillas en negro y blanco. Por último, vástago y pie se configuran como las patas del ave, con poderosas garras posadas sobre una base circular, que se adorna con la misma guarnición del nudo.

Es sabido que el taller milanés de los Sarachi se especializaba en producciones animalísticas, lo que sin duda fue imitado en otros talleres menores de Milán. El objeto que aquí se estudia es una obra de buena calidad, tanto en el diseño como en la ejecución. Las patas del ave recuerdan las de un híbrido fantástico labrado en heliotropo, que se conserva en el Louvre, n.° OA. 39, y, en general, las alas y las patas del n.° 66 (110 de Angulo).

Sin embargo, y a diferencia de la mayoría de los vasos milaneses con formas de animales, el ave está tratada naturalísticamente, sin utilizar elementos diversos que proporcionan a los demás vasos ese aspecto, tan buscado, de animales híbridos o monstruosos, en definitiva, propios de especímenes inexistentes en la naturaleza, reflejo de las rarezas de las cámaras de maravillas, donde los elementos allí reunidos situaban al espectador en las fronteras del conocimiento de su tiempo, o en el campo de los fraudes descarados, como las «sirenas» disecadas o los cuernos de unicornio, nacidas las primeras de ensamblajes de pescados con fetos de simios, o bien manipulaciones de las rayas, y los segundos no eran otra cosa que dientes de narval.

Curiosamente, insistimos, este ejemplar no tiene, en su decoración o en su composición, nada que lo aparte del ámbito real de la naturaleza. Quizás podríamos citar el ave con pico de garza existente en el Kunsthistorisches Museum, PL. N. 2238, como ejemplar que, aunque transformado, conserva parte de su aspecto natural[344]. Es vaso atribuido al taller de los Sarachi, del tipo de los llamados *Reiger*, o airones, por presentarse adornados con penachos de plumas naturales enfatizando la figura de cristal.

La labor de las alas es parecida a la del vaso n.° 66, y al vaso en forma de pájaro, del Museo degli Argenti (Gemas 721), obra atribuida al taller de los Sarachi, realizada hacia 1589[345]. En este caso, se incorporan colgantes de cristal a los extremos de las plumas. Obsérvese que las guarniciones son distintas, coincidiendo las del ave de Florencia con las de la galera n.° 100.

Los estuches de los vasos números 37, 66 y 68 fueron realizados en el mismo taller que el del presente vaso. Son objetos que incluyen motivos de águilas, con guarniciones similares de fajas y ovas en oro y esmalte negro, si bien las guarniciones más anchas tienen motivos diferentes.

Podría pensarse que los vasos, por un lado, y esta figura de ave, por otro, fueron encargados a distintos talleres por el mismo cliente, siempre en torno al motivo del águila, quizás por razones de representación heráldica. Sin embargo, los estuches parecen coetáneos de los vasos, lo que abre la posibilidad de su vinculación a los productos de un taller concreto.



93 *Copa de cristal con tapa y grabados de las cuatro estaciones*

Milán, taller de los SARACHI (?), finales del siglo XVI.
Cristal de roca, oro esmaltado.
Estuche n.° MNAD: 288.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00083; cat. Angulo: n.° 83, *COPA DE LAS CUATRO ESTACIONES, «Alto cm. 25»*; inv. 1689: n.° 22 C, *GRAND VASE OVALE à SIX GODRONS AUX QUATRE COINS IL Y A QUATRE SERPENS, «...haut de neuf pouces, long de sept pouces, & large de cinq pouces»*; inv. 1746: n.° 93, *COPA ACANALADA, «Catorce dedos de alto»*; inv. 1776: n.° 110, *JARRO GRANDE DE CEES*; inv. 1839: *«El diámetro mayor de este vaso es de 7 p.s y 1 línea, y el menor de 4 p.s y 4 l.s.».*

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, pp. 140-141; ARBETETA, 1992, pp. 28-29, figs. 7 y 8.



Vaso compuesto por tres piezas de cristal de roca y dos guarniciones de oro esmaltado. El cuerpo tiene perfil de arco invertido, levemente apuntado, con la boca oval, lobulada a causa de los seis grandes gallones que, a modo de plegados, recorren el cuerpo. En las esquinas de los planos mayores están cuatro grupos de grabados que representan dos sierpes entrelazadas cada uno. Dos medallones se desarrollan en la parte central de cada frente, tangentes, uno en cada gallón. Debajo, una escena marítima, con ondas y personajes.

Una guarnición anular, con diseño de roleos en esmalte excavado negro y cabujones de rubíes imitados por esmalte rojo con toques verdes de trasflor y azul celeste opaco, recibe la copa sobre el nudo. Éste, achatado, simula, labradas en el cristal, las labores de platería: engastes cuadrados y piedras en cabujón. Otra guarnición igual a la descrita lo une con el vástago piriforme y pie hexalobulado, decorado con ramitos y semillas decrecientes. Tuvo, en el borde, otra guarnición, idéntica a las anteriores.

La decoración repite la conocida serie de las cuatro estaciones, que se recoge en numerosos grabados: el viejo que se calienta en el hogar representa el invierno; la doncella con flores la primavera; otra con espigas y frutos en cornucopia, el verano; y, finalmente, la parra en sazón con su dueño, el otoño. Cada motivo se enmarca en rótulos ovales con vegetales alusivos (la hiedra, las amapolas, las espigas, las uvas).

En la parte inferior del cuerpo se desarrolla una escena acuática, del tipo Triunfo de Anfitrite, con delfines y monstruos marinos. Una figura femenina se alza sobre uno de ellos, quizás Anfitrite o la Venus marina; se contrapone a un Baco joven que, sentado sobre una cuba, ante el lagar, saluda alzando una *tazza* con vino, lo que quizás simbolice, irónicamente, el poder del vino sobre el agua, y la oportunidad de su ingesta en cualquier estación del año.

Las guarniciones del vástago del vaso y del pie, hoy perdida, son similares a las de los n.os 90 y 69, y, como éstas, originales.

Se repite en todas un esquema que se encuentra, con variantes en su diseño, en varios de varias colecciones europeas. El hecho de que muchos de los vasos de piedras duras procedentes de los talleres milaneses salieran al mercado con las guarniciones incluidas se debe a que, dentro de la organización del taller, existían los plateros encargados de dotar a cada vaso de diversas monturas según el rango del cliente o la calidad artística del vaso.





La repetición de determinadas monturas podría constituir un indicio para un agrupamiento en talleres, si las demás características también coincidiesen, aunque, como anotamos al comentar el n.° 90, parece que el esquema decorativo que analizamos (gota de esmalte rojo de trasflor, simulando un cabujón de rubí, inserto en un rótulo verde y con esmalte embutido negro formando roleos sobre el oro finamente rayado) no fue exclusivo de un sólo taller, pues al lado de vasos cercanos al taller de los Sarachi, otros del taller de los Miseroni y varios de taller indeterminado tienen guarniciones semejantes. El más parecido al presente, entre las diversas variantes del esquema compositivo, es el n.° 228 del inventario de Gemas del Museo degli Argenti, una copa de lapislázuli atribuida al taller de los Miseroni, heredada por Cristina de Lorena de su tía Cristina de Médicis.

Sin embargo, el presente vaso tiene contactos, al menos en cuanto a motivos decorativos y la presencia de sierpes de gruesa





cabeza, con el jarro del mismo Museo, Gemas 488, atribuido a Annibale Fontana[346], jarro con asa de serpiente, escenas de caza y de Juno, Neptuno, Ceres y Vulcano personificando los cuatro elementos, tema que se repite en el joyero de Isabel Clara Eugenia donado al Escorial, hoy en la sala fuerte del Palacio real de Madrid, obra, al menos en parte, del mismo artista.

Las placas de la arqueta madrileña, que examinamos atentamente, son de calidad superior a la decoración del vaso del Prado, más cercana en su lenguaje técnico al vaso n.° . 90 y la frasca decorada con Orfeo y las Musas, n.° inv. gemas 620, del Museo degli Argenti, obra ya citada, que se atribuye al taller de los Sarachi[347].

Angulo piensa que, por su forma, el vaso puede ser similar a los llamados vasos bernegales. Este objeto tuvo una tapa que le dotaba de un aspecto redondeado. Su forma se recoge en la oquedad superior del estuche, con sección en forma de dos arcos carpaneles superpuestos y en disminución, a lo que se añade un remate que tuvo su volumen parecido al de una bellota. Su altura alcanzaba los diez centímetros.

El estuche, con pie, vástago, cuerpo bulboso acanalado y remate cupuliforme, es de color marrón vinoso y decoración dorada.

La descripción del inventario de Versalles demuestra que el estuche es anterior a la redacción del inventario, ya que existe el hueco para su tapa, que no existía en 1689. Sus medidas son las siguientes:

— Exteriores: 40 x 22,3 cm.

— Interiores: altura compartimentada en dos divisiones: una al nivel de la tapa, de 10 cm de altura, para la tapa, y otra del vaso, de 25,2 cm x 18,5 cm de anchura máxima.

Los hierros que adornan este ejemplar constituyen una decoración barroca con cenefas de puntas de encaje y florones formados por las mismas. No tienen paralelo con los de ningún otro estuche de las alhajas. La cenefa más llamativa está compuesta por una faja central de círculos con punto central y una doble greca a los lados de grandes arcos con roleos interiores y pináculos florales rematados en flechas en *pointillé*.

Algunos hierros arcaizantes de conejos y ardillas alternan formando orlas en la base. Otras orlas, en arco apuntado, con interior polilobulado, se disponen en hileras.

Es destacable, entre la decoración del vástago, el hierro con el águila bicéfala coronada que parece aludir a un motivo heráldico, quizás relacionado con la familia Habsburgo.

94 *Salero de cristal en forma de delfín*



GIOVANNI BATTISTA METELLINO, Milán, último tercio del siglo XVII.
Cristal de roca, plata dorada.
Estuche n.° MNAD: 12.116.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 000113; cat. Angulo: n.° 113, *DELFIN*, *«Alto cm.44»*; inv. 1689: n.° 245 A[348]; inv. 1734: n.° 245, *«Delphin con la voca abierta...»*; inv. 1746: n.° 94, *DELPHIN CON LA VOCA AVIERTA*, *«...Dho. Delphin con el pie, tiene tercia y once dedos de alto, y la Concha doce dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 111, *DELFIN CON UNA CONCHA ENCIMA DE LA CAVEZA*; observaciones, 1839: *«...El diametro transversal mayor de la concha es de 8 ps. y 3 lineas.»*.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, pp. 178-179; ARBETETA, 1992, p. 29; CASTELLUCCIO, 2001, pp. 40-41.

Vaso compuesto por cinco piezas de cristal de roca y seis guarniciones de plata dorada, que recrean la figura de un delfín, interpretado naturalísticamente, con el cuerpo curvado y la cola enhiesta, formado por diversos pedazos unidos por guarniciones de plata dorada con doble fila de dentículos e hilera de perlas.

El extremo superior compone la cola, dividida en tres membranas; más abajo, la parte final de la cola, con aletas caudales; una parte central más gruesa, también con sus aletas, y finalmente el tronco y cabeza, gruesos, con la boca abierta mostrando los dientes. Dos guarniciones unen las pequeñas aletas dorsales, colocadas transversalmente. Un recipiente oblongo, gallonado, reposa sobre la cabeza del pez, al que se une con guarnición similar. Antaño, la figura se elevaba sobre una alta montura con decoración de ovas alargadas, rosetas y treinta y dos bocas cuadradas donde se alojaban piedras de lapislázuli talladas en jaquel. Dicha guarnición fue robada en 1918.

La decoración consiste en ramitas muy finas y ondulantes, como algas, interrumpidas en el borde de los planos, y algunos insectos salpicados por la superficie lisa.

Este objeto, ejecutado en cristal de roca, es, posiblemente, obra de Giovan Battista Metellino, al que se atribuye un salero con delfín muy similar al de Madrid, aunque

más pequeño, ya que mide sólo 31 cm de altura, incluida la base, que en Madrid falta. Se conserva en el Museo degli Argenti de Florencia (inv. Bargello n.º 25)[349], emparentado también con otros vasos repartidos por diferentes museos, entre ellos uno, también similar, en Dresde. De este artista se conservan varios dibujos, que han permitido, poco a poco, ir agrupando vasos con características estilísticas semejantes.

Participan de tales características los vasos del Prado n.os 41, 59, 60, y 96, además del presente. Aunque ocasionalmente aparecen insectos en algún otro vaso, la decoración y labra son diferentes. Como ya se ha visto al tratar de los vasos n.os 41, 59 y 60, son varias las obras del conjunto del Prado que se pueden atribuir a Metellino o su taller, caracterizadas todas por una talla lisa y formas simples y compactas, adornadas por pequeños motivos de ramitos o insectos y algunas composiciones vegetales que dan sensación de haber sido cortadas en el desarrollo de su diseño. Ha sido investigado por Gerda Reinholz, quien proporciona diversos datos sobre la venta realizada por sus herederos.

Luis XIV y su hijo el Delfín reunieron un buen número de objetos de este tipo y abundan, tanto en el Louvre, como en las descripciones del inventario de 1689, ejemplares con insectos y avecillas salpicados sobre las superficies alisadas, sin decoración alguna, salvo, en algunos casos, motivos vegetales de escaso desarrollo.

Es frecuente encontrar, entre los vasos de este grupo, diseños que llegan hasta los mismos bordes de los cuerpos, interrumpidos en su desarrollo, especialmente ramos ondulantes que se cortan en su mitad, lo que quizás sea un intento de aprovechar vasos partidos durante su elaboración.

Si aparecen figuras de animales o de personas, están labradas con escasa maestría, y tienen cierta forma achatada y gruesa, lo que les proporciona aspecto caricaturesco, quizás vinculado a la moda de las *chinoiseries.* Se completa la decoración con algún país, muy esquemático.



Las hojas de parra, racimos y vides son otros motivos frecuentes en este tipo de obras, acompañadas de guarniciones sencillas, realizadas en plata dorada, con técnicas primarias, como las labores de filigrana, hilos sogueados o motivos estampados. En algunos ejemplares se añaden piedras duras, talladas a modo de gemas, tal como sucede con el presente delfín, que tenía varios lapislázulis en la peana, tallados en cuadrado.

Asimismo, se encuentran en el Louvre, la mayoría procedentes de la colección real e, incluso, de la del Delfín, numerosos vasos con similares características, como el OA. 2029, especie de vaso gallonado con vides y pájaros; la copa con vides y pájaros E. 113; el par de jarritas OA. 5377 y 5378; una cubeta con guarnición de filigrana, decorada con insectos y una Fama. Otra, con paisaje, figuras e insectos, también con guarnición de filigrana, algo tosca, MR. 302.

Hemos examinado, además, el jarro MR. 301, con asa muy esquemática de una bicha con cabeza de dragón, figuras e insectos en la superficie lisa.

Con dos asas iguales y algún animal fantástico el vaso MR. 295, sin olvidar las tazas bajas, tipo bernegal, con asas de lo mismo: E. 115 y E. 133, y otra parecida, la MR. 291.

La mayor parte de estos vasos, procedentes de la colección de Luis XIV, fueron adquiridos entre 1684 y 1701 y, ocasionalmente, entre 1701 y 1713, según se deduce de los tramos en los trabajos de inventariado de las colecciones reales.

Entre 1685 y 1687, el rey adquiere numerosas piezas directamente a Milán, entre ellas unos calderetes o cubetas con asas que sólo pueden ser alguno de los que arriba se han mencionado[350].

Se pregunta Alcouffe si todos estos vasos proceden del mismo taller, lo que parece difícil de asegurar, o bien son productos contemporáneos de los talleres milaneses, ya en decadencia. Pensamos al respecto que, aunque cada caso debe estudiarse por separado, ya que la presencia de insectos y aves sobre fondos lisos pudo constituir una moda seguida por varios talleres, las coincidencias con la obra documentada de Metellino sí permiten agrupar una serie de vasos entre los que se incluye el presente.

En Munich y Viena se encuentran ejemplares que pueden relacionarse con este grupo, y son similares los vasos, conservados en Dresde, que el rey de Polonia Augusto II, adquirió en Milán entre 1724 y 1725, a los herederos del artífice Giovanni Battista Metellino[351]. Recordemos, en efecto, que los reyes de Polonia eran también aficionados a los vasos de cristal, como Zygmunt III (Segismundo) del que se conserva en Munich un jarro con su escudo[352]. Este vaso en concreto fue regalado al Delfín por Beatriz Jerónima de Lorena, *Demoiselle de Lillebone*[353].

El vaso n.° inv. VI, 36 de la Grünes Gewölbe, realizado en oro esmaltado, repite la forma del presente delfín[354], tratado plásticamente de otra manera. El lujo del vaso alemán, mucho más pequeño, contrasta con la simplicidad, casi diríamos pobreza, de las guarniciones del vaso del Prado. Se completa con un recipiente de jade, sobre el que aparece un Neptuno sentado, esmaltado de blanco. La cifra C5, grabada en la base, ha sido identificada como correspondiente a Christian V (1650-1699), pero el vaso en sí se ha atribuido a talleres milaneses, aunque con reservas, entre 1580 y 1610.

Un dragón, con enhiesta cola realizada con pedazos de cristal unidos por guarniciones en el Kunsthistorisches Museum, PL. N. 2331, recuerda la técnica de ensamblar distintos elementos para lograr una sensación de mayor tamaño y movimiento, muy acertada en la disposición de la cola del delfín[355].

En cuanto al modelo, la representación de delfines gozó de singular favor a lo largo de todo el siglo XVII y parte del XVIII. Diseños de los delfines empleados como pies de saleros, cuyo cuerpo es una venera, aparecen ya en los dibujos de Giulio Romano[356], como el n.° cat. 48 del Museo Británico, donde se ven sosteniendo la venera con sus colas o entre sus fauces, y perviven en los grabados de Jean I Berain[357].

Por último, reseñamos que aparece también alguna mosca en el cuerpo del vaso llamado *Copa de Rodolfo II*, alterada con guarniciones historicistas, existente en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid[358], lo que, unido a cierta simplicidad en el diseño del cuerpo del fantástico animal que representa el vaso, nos lleva a considerar la posibilidad de que éste sea, al menos en parte, obra vinculada al taller de Metellino, si bien las palmetas del pie nos recuerdan las labores del que hemos denominado taller de las rosas. Ambos obradores son, en definitiva, milaneses y próximos al taller de los Sarachi.

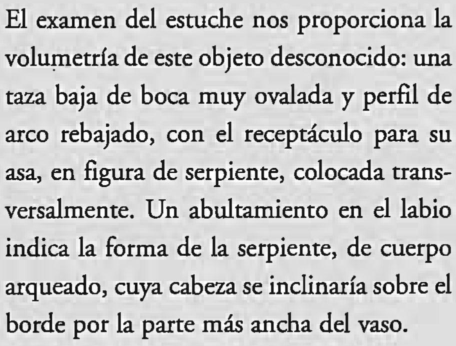
95 *Taza con una serpiente de oro esmaltado por asa, desaparecida hacia 1815*



Taller y época indeterminados, quizás siglo XVI o XVII.
Ágata u ónice blanquecino, oro esmaltado, rubíes, esmeraldas.
Medidas aprox.: 7 x 22 x 12 cm.
Estuche n.° MNAD: 374.

Inventarios: Angulo: no lo cita por haber desaparecido hacia 1815; inv. 1689: (?) n.° 455 (al final del manuscrito, con diferente letra), 1400, *«Un Vase Dagatte onix ovale garny d'un ance d'or en Serpent»*; inv. 1734: n.° 457; inv. 1746: n.° 95, *«Una Taza ovalada acanalada de Piedra esquisita [sic] que imita á concha, y por asa una Vivora de Color de oro esmaltado, que con la Cola circunda el pie, y la cabeza puesta sobre la Copa, guarnecido el Cuello con tres piedrecitas, y otras dos por ojos, q.e tiene tres dedos de alto; doce y me.o de largo, y siete de ancho»*; inv. 1776: n.° 27, *«Otro vaso abarquillado, mui prolongado, con su asiento, todo agallonado de piedra Agata, que llamaron de Onis; tiene por asa una culebra de oro, esmaltada de negro; en los ojos y cuello ocho rubies, dos de ellos Caujones, dos esmeralditas, una de ellas quebrada, todas las demás pequeñas, y de seis reales de valor, regulado en tres onzas de oro, que todo con la piedra de dho. vaso y su caja vale 15.909»*; inv. 1839: «Falta».

Bibliografía: ARBETETA, 1991, p. 73; ARBETETA, 1992, p. 29.



El examen del estuche nos proporciona la volumetría de este objeto desconocido: una taza baja de boca muy ovalada y perfil de arco rebajado, con el receptáculo para su asa, en figura de serpiente, colocada transversalmente. Un abultamiento en el labio indica la forma de la serpiente, de cuerpo arqueado, cuya cabeza se inclinaría sobre el borde por la parte más ancha del vaso.

Parece que tuvo guarnición al pie.

Los inventarios describen el vaso como una taza abarquillada, prolongada y gallonada, de ágata u ónice blanquecino, cuya asa era «una Vivora de Color de oro esmaltado, que con la Cola circunda el pie, y la Caveza puesta sobre la copa, guarnecido el cuello con tres piedrecitas y otras dos por ojos» (1746).

Es muy posible que corresponda a la última anotación realizada en el inventario de Versalles, fuera de todos los capítulos, lo que indicaría que este objeto fue el último en ingresar en la colección descrita.

Se localizan varios vasos con asas o monturas en diseño de serpientes o víboras, que acaso pudieran ayudar a imaginar el aspecto que tuvo el objeto: fue motivo frecuentemente empleado en las obras de Hans Domes, como se aprecia en una taza baja, compuesta de una pieza antigua de sardónice gallonado, abarquillada, a la que circundaba un aro de oro y que aún conserva las dos asas en forma de serpiente, de oro, con esmaltes verde claro opaco, azul y rojo de trasflor. Encargada en 1588, se conserva en el Museo degli Argenti, Gemas 410.

Otro diseño que incorpora sierpes, esta vez una sola, es el de Giovanni Battista Cervi (1532-1586) para una taza de lapislázuli (Gemas 413) conservada desde 1589 en la Tribuna de los Uffizi, hoy en el mismo museo[359].

Sin embargo, en este caso, la figura de la serpiente que circunda la taza nos recuerda al cuadro de Rubens con la alegoría del nacimiento de Luis XIII, cuya iconografía estudió González de Zárate[360]. En el cuadro se aprecia al Delfín en brazos de una figura masculina con una serpiente enroscada. Los *Hieroglyphica* de Horapolo incluyen dicha imagen asociando la serpiente a un «rey muy poderoso». Precisamente, en la época de Luis XIII alcanzó su máximo esplendor el retrato mitológico de connotaciones políticas[361].

Aunque sea una mera suposición, puesto que no conocemos el vaso, nos preguntamos si la decoración del vaso tuvo alguna relación con dicha simbología.

Su estuche pertenece a la serie «cruciforme». La decoración, de gran calidad en su ejecución, basa su efecto en campos despejados, limitados por las cenefas del borde, donde se destacan motivos cruciformes, propios de este grupo de estuches, que albergan vasos de buena calidad, realizados en piedras duras y con molduras esmaltadas. En este caso, los roleos y puntas de las cruces son distintos, con remates lanceolados. Tres de estos motivos se aprecian en sentido longitudinal y cuatro menores en los bordes.

Forma serie decorativa con los estuches de los vasos n.os 36, 82 y 83, consistentes, como se recordará, en una copa gallonada con tapa y jarroncito con flores por remate, una *tazza* alta con decoración de guirnaldas, labrada con palmetas y gallones y un gran vaso de sanguina, con tapa, y asas en forma de cabezas de sátiros en oro esmaltado.

Está realizado en piel de marroquín «rojo antiguo», con forro interior de terciopelo rojo en buen estado y es, por su forma y perfección, uno de los estuches mejores de todo el conjunto de las alhajas.

96 *Jarro en cristal con asa hechura de esfinge*

Milán, taller de METELLINO, último tercio del siglo XVII.
Cristal de roca.
Estuche n.° MNAD: 21.958.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00099; cat. Angulo: n.° 99; *JARRO CON ASA EN FORMA DE BICHA, «Alto cm. 29»*; inv. 1689: n.° 33C, *«Une Eguiere sur son pied à balustre...»*; inv. 1734: n.° 33, *«Un Jarro con su Pico, Pie y Asa de hechura de Esfinge...»*; inv. 1746: n.° 96, *JARRO CON SU PICO, Y PIE, Y ASA DE HECHURA DE ESPHINGE, «...tiene una tercia, y un dedo de alto»*; inv. 1776: n.° 95, *JARRO CON SU ASA, Y PIE DE CRISTAL DE ROCA*; observaciones, 1839: *«...Su diametro mayor desde el asa al pico es de 3 p.s. y 6 lin.s.»*.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 161; ARBETETA, 1991, p. 73; ARBETETA, 1992, p. 29.



Vaso compuesto por siete piezas de cristal y tres engastes de plata dorada. De forma muy similar a los llamados «jarros *de pico»:* cuerpo profundo de perfil asimétrico, base redondeada y lados levemente exvasados, más saliente el que conforma el pico vertedor, delimitado por dos gallones. Boca oval, y labio que forma un plano oblicuo; vástago corto, formado por molduras y nudo central, encajado sobre un pie redondo con zócalo acampanado.

El asa adopta forma de bicha terminada en consola, muy esquemática, con cabeza y alas separadas, de las que falta una desde 1839 y otra está rota. En 1689 se describía el vaso sin desperfectos, anotando que la cabeza del asa representaba a una vieja.

La decoración del cuerpo se dispone en dos planos: el superior, más rico, con follajes entrecruzados que rematan en cornucopias y espigas de granos. En la parte baja la decoración se repite, aunque más esquematizada, y con el añadido de algunos insectos y pájaros.

En el pie se han grabado algunos motivos sueltos.

Los elementos florales abiertos en lo alto del cuerpo, parecen interrumpidos en su desarrollo, como si hubieran sido cortadas, al igual que otros vasos del Museo del Louvre adscribibles al mismo taller, que se reconoce por la presencia de insectos, predominio de las superficies lisas y motivos decorativos vegetales cortados en su desarrollo.

Aparecen las mismas características en los vasos del Prado n.os 41, 59, 60, y 94, además del presente. Aunque ocasionalmente se aprecia el motivo de los insectos en algún otro vaso, la decoración y tallado son distintos.

Alcouffe, en un trabajo publicado en 1979 acerca de los vasos enajenados de la colección de Luis XIV, identificaba parte de ciertas adquisiciones realizadas por el monarca directamente a Milán, sin mercaderes intermediarios, entre los años 1685 y 1687, con unos calderetes o cubetas existentes en el Louvre, similares a los vasos de este grupo del Prado, y que poseen las mismas características que otros conservados en Dresde, Munich y Viena[362]. Concretamente en Dresde se conservan los vasos de cristal que Augusto II, rey de Polonia, adquirió en Milán ya en los años veinte del siglo XVIII, a los herederos del artífice Giovanni Battista Metellino[363].

¿Todos estos vasos proceden del mismo taller? A priori, parece difícil asegurarlo, dada su cantidad. Más bien creemos, con Alcouffe, que son productos, parte del taller de Metellino y parte de otros talleres contemporáneos ya en decadencia, puesto que ninguna de estas obras se distingue por un alto nivel de calidad, tanto en la talla como en la decoración, que, pese a su tosquedad, no carece de cierta gracia que recuerda las chinerías y el naturalismo de la centuria siguiente. En todo caso, se trata de obras ejecutadas entre las décadas finales del siglo XVII y las iniciales del siglo XVIII.

La colección de Luis XIV incluía un gran número de vasos de similar estilo, que fueron adquiridos entre 1684 y 1701 y, ocasionalmente, entre 1701 y 1713. Algunos se conservan en el Louvre y otros han desaparecido, aunque puede deducirse su semejanza de las descripciones. Esta semejanza aparece también en el inventario de la colección del Delfín realizado en Versalles.

Uno de estos vasos, el MR. 284, ingresado a la colección real tras la muerte del gran Delfín, conserva aún su estuche original, perteneciente a la misma serie de los ramitos, pues utiliza en su decoración los mismos hierros, y está forrado posteriormente con el mismo tipo de sarga de lana roja que se encuentra en los estuches de la parte de las alhajas que se hallan en España (MR. 284 bis).

De las piezas del Louvre, recordaremos algunos ejemplos, mencionados al comentar los vasos anteriores, como el MR. 301, un jarro con asa muy esquemática de una bicha con cabeza de dragón, decorado con figuras e insectos sobre la superficie lisa.

El OA. 2029, especie de vaso gallonado con vides y pájaros; la copa con motivos similares E. 113; el vaso con dos asas MR. 295; una taza baja, tipo bernegal, con asas de lo mismo: E. 115.





En el apartado de cristales del inventario de Versalles se encuentran numerosos ejemplos de vasos decorados con hojas de parra y racimos de uvas, además de los insectos, como el n.° 67, en forma de galera, sobre vástago alto, el n.° 94, una botella con cinco grandes gallones, el 96, una copa alta; un florero con asas n.° 97; la copa n.° 98; la taza con asas n.° 124, etc.

Casi todos estos vasos carecen de guarniciones o llevan simples guarniciones anulares de plata dorada. El n.° 102 fue regalado por la Delfina, por lo que se supone era pieza de moda. Se trata de una taza abarquillada con un mascarón y pájaros y moscas grabados. Uno de los pájaros lleva una rama en el pico. El mismo tema lo volvemos a encontrar en los vasos n.° 134 y 177 del inventario y en el n.° 59 del Prado.

Los precios oscilan entre cinco y diez pistolas, excepto el n.° 67, que alcanza las cuarenta. Realmente, la cantidad de vasos similares y sus bajos precios, sólo podría explicarse en el caso de haber adquirido, al igual que lo hizo el rey de Polonia, un gran lote, acaso el saldo de toda la producción de un taller.

El estuche parece apoyar la hipótesis de un taller único, pues su decoración consiste en cenefas gofradas en crudo y los pequeños hierros dorados de la serie que denominamos del *ramo con jarroncito*: flor de cuatro pétalos calados, jarrón minúsculo con un floroncillo y cenefa de rosas silvestres y tulipanes, ésta aplicada en seco. Es similar a otros estuches de regular calidad que albergan varios vasos, con las características que Alcouffe y Weinholz describen como propias del taller de Metellino.

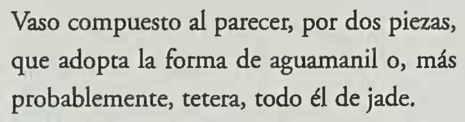
97 *Jarro chino de jade con un ave por remate*



Taller chino, finales de la dinastía Ming o principios de la Qu'ing, siglo XVII (?).
Jade (nefrita).
Estuche n.º MNAD: 404.

Inventarios: Angulo: no lo cita, al ser objeto robado en 1918; inv. 1689: n.º 22 A, *«Un Vase de Jade couvert en forme d'Eguière, orné par le corps de feüillages, & a l'anse d'un mufle & sur le couvercle est une maniere de Cigne. Ledit vase haut de sept pouces & large de L'anse au buberon (sic) de huit pouces»*; inv. 1746: n.º 97; *«Un Aguamanil con su pico, assa, y tapa de encage con un Pajaro en ella por remate, todo de Piedra q.e parece oriental, tallada de ojas, que las abraza y una Cinta. Tiene diez dedos, y me.o de alto...»*; inv. 1776: n.º 51, *«Un Jarro con su asa y pico, y tapa de piedra Mármol egipcio blanquizco todo el labrado, y en la tapa a modo de un Pajaro, Vale 6.000»*; observaciones, 1839: *ALa piedra es jade oriental ó nefritico y tiene dos pequeñas esportilladuras en las ojas. (Tachado: tiene) algunos pelos naturales»*.

Bibliografía: Angulo, [1944] 1989, p. 219 (fotografía); Arbeteta, 1992, p. 29-30.



Vaso compuesto al parecer, por dos piezas, que adopta la forma de aguamanil o, más probablemente, tetera, todo él de jade.

Cuerpo ligeramente cónico, con asa grande y muy separada en forma de C, y piquera larga, elevada en el extremo, que se une al cuerpo gracias a un delgado tallo ondulante, todo labrado de una pieza.

Tapa cupuliforme que se remata con un ave toscamente tallada.



El cuerpo se adorna con una labor en bajorrelieve que figura hojas sujetas por una faja ornamentada con motivos vegetales. Las hojas parecen tener signos y letras inscritos, lo que apenas se aprecia en la fotografía que se conserva.

Este vaso de jade fue robado en 1918, y sólo restan como testimonio la fotografía de Laurent y su estuche. Es obra china, posiblemente del último período de la dinastía Ming. Sus volúmenes y estructura están relacionados con cierto tipo de jarros o teteras realizados durante la dinastía Ming, como, por ejemplo, un jarro con tapa, soberbio ejemplar, publicado por Keverne[364]. En este caso, la forma es más esquemática y la decoración más tosca, lo que supone una ejecución posterior, quizás ya del comienzo de la dinastía Qu'ing.

En una anotación marginal del inventario de 1689 consta que este objeto fue uno de los regalos de las delegaciones siamesas ya descritas en el estudio general, que visitaron a Luis XIV. Como se recordará, estos obsequios fueron muy abundantes, hasta el extremo de que, pese a los regalos efectuados, pueden constituir grupos específicos en el inventario, ya que, curiosamente, se trataba por lo general de objetos chinos, especialmente jades y porcelana, quizás por ser más apreciados en Occidente que otras labores de Extremo Oriente[365].

98 *Jarra de sardónice con tapa rematada por una cabecita de negra*

Taller indeterminado, anterior al siglo XV (?); Milán, taller de los MISERONI, siglo XVI (?) (remate).
París, posterior a 1689 (montura).
Sardónice, plata dorada, ágata.
En la base, dos etiquetas antiguas: «52»; «1000 p.».
Estuche n.° MNAD: 341.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00030; cat. Angulo: n.° 30; *JARRO DE AGATA, «Alto cm. 17,5»*; inv. 1689: n.° A, *UNE CRUCHE DE TRES BELLE AGATE-ONIX DE TROIS COULEUR AVEC SON ANCE, «...haute de six pouces deux lignes...»*; inv. 1746: n.° 98, *JARRA CON SU ASSA, TAPA Y UN MEDIO CUERPO DE UNA NEGRA, «...incluso el remate, tiene trece dedos de alto..»*; inv. 1776: n.° 52, *JARRO CON SU TAPA*, observaciones, 1839: *« La altura del jarro tomada interiorm.te es de 6 p.s y 2 lin.s»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, XII, pp. 150 y 167; ANGULO, [1944] 1989, p. 58; ARBETETA, 1992, p. 30.



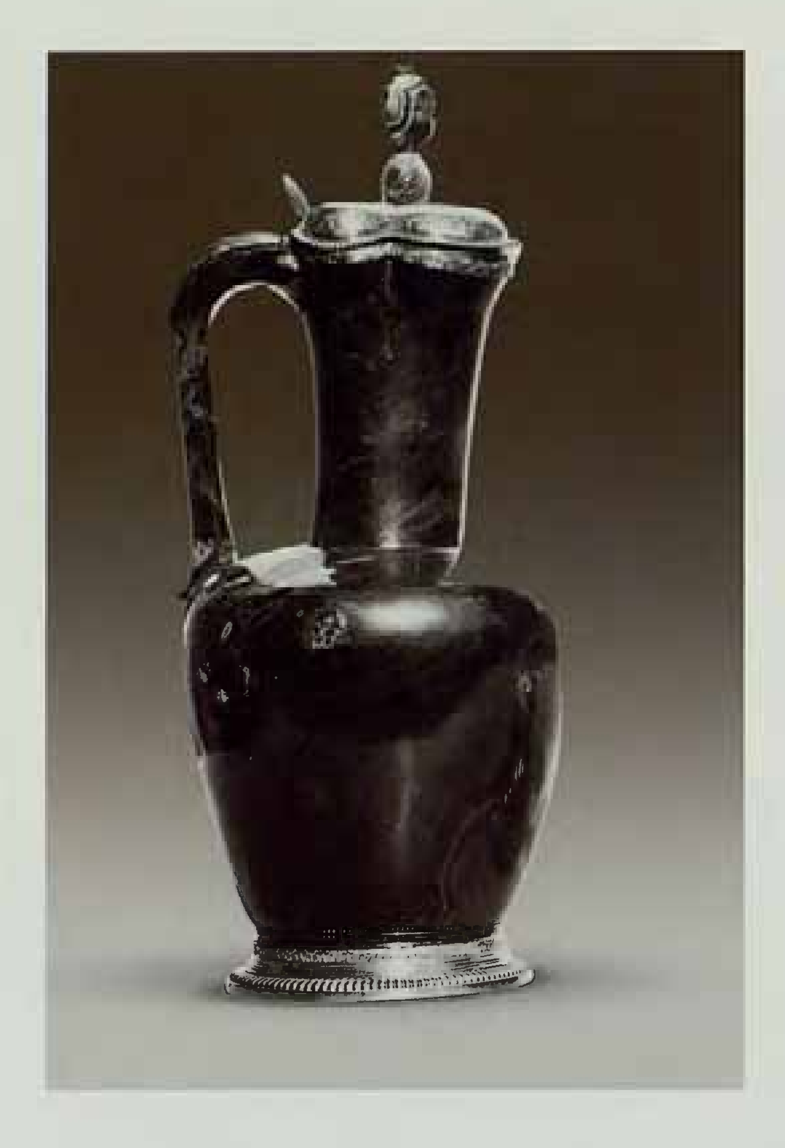


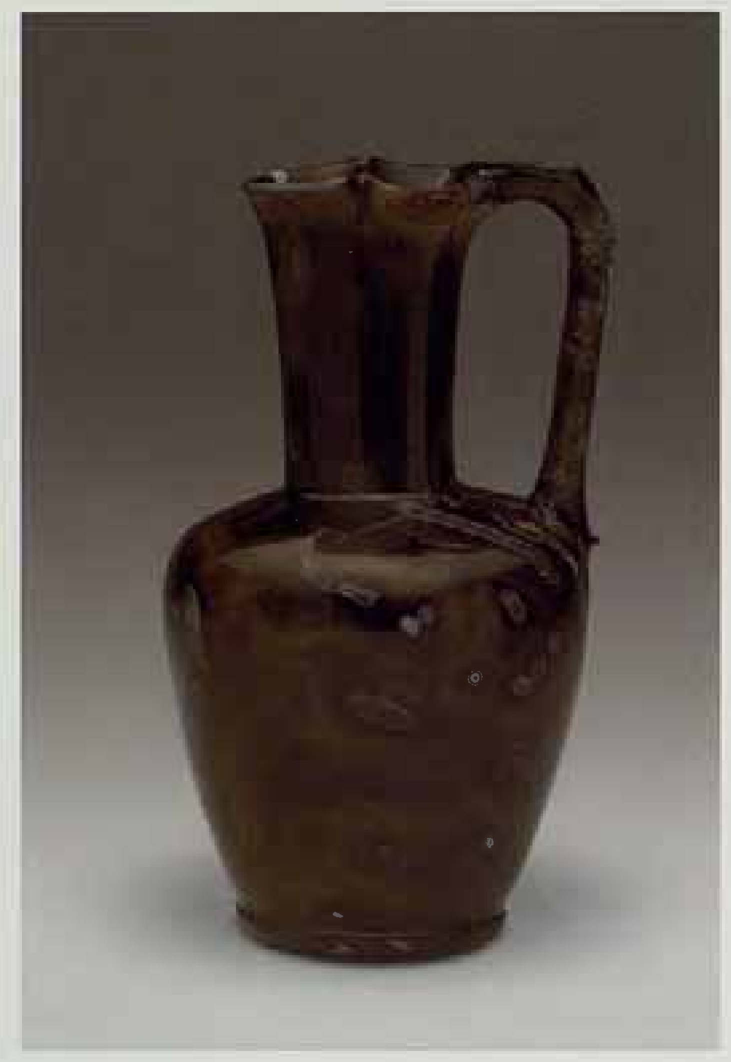
Pieza monolítica en forma de jarro de cuerpo acampanado y alto cuello que se abre en tres gallones exvasados que forman una boca trebolada. El asa, tallada en el mismo bloque asciende recta desde la falda del cuerpo hasta el borde de la boca, donde se curva levemente. Se aprecia en el arranque un motivo lanceolado, muy esquemático, y la talla en arista del asa.

Su tapa, también de ágata, muy plana, las tres guarniciones de plata dorada y un busto de negra que lo remataba, con un engaste en la cabeza que contenía un rubí talla cabujón, fueron robados en 1918, pero su forma y volumen pueden apreciarse en el estuche y en las fotografías realizadas con anterioridad a esta fecha.

Estas guarniciones, hoy inexistentes, eran labores de finales del siglo XVII o principios del XVIII, y de tipo parisino, posteriores a la redacción del inventario de 1689. Similares son las del plato de cristal de roca con un águila grabada y la pareja de salvillas de lapislázuli, lo que hace suponer que la guarnición del ruedo podía tener marcas de platero.

En cuanto al busto de negra, recuerda remates similares, como el de las tazas con camafeos n.° 102, desaparecida hacia 1815 y 119 (Angulo, n.° 35), que tiene una cabecita de negra, que atribuimos al taller milanés de la familia Miseroni. La copa n.° 134 (n.°





7 del catálogo de Angulo) también remata en un busto con cabeza de negra. Este tipo de labores, como ya se ha comentado, son del gusto de los talleres italianos, especialmente venecianos y milaneses, que las produjeron abundantemente.

El jarro es una magnífica pieza de la variedad tradicionalmente llamada sardónice, antigua, aunque no clásica, si atendemos a sus volúmenes y proporciones, aunque algunos detalles puedan indicar lo contrario[366], como el gallón al final del cuello, la boca trebolada, y la palmeta esquemática, de perfil lanceolado, que aparece en la base del asa. Ha podido sufrir leves retoques y pulimentos, además de la manipulación indispensable para añadir las guarniciones y para arrancarlas.

Este era el objeto más valioso de toda la colección del gran Delfín, con el que comienza el inventario del Gabinete de Versalles, y al que se le asigna un precio de mil pistolas. La descripción correspondiente en este inventario fue identificada por Alcouffe.

Otros vasos antiguos del Louvre, procedentes de la colección real[367], muestran el interés que el padre del Delfín, Luis XIV, tuvo por tales objetos, aunque no le iba a la zaga su hijo, puesto que, entre los ejemplares supervivientes de la herencia de Felipe V, aún quedan algunos vasos con piedras antiguas, como los n.os 8, 14, 17, 28, 77, 106, 132, 134 y quizás el 78.

En el Louvre, destacamos, entre los vasos antiguos realizados en sardónice, algunos con volúmenes parecidos, como el E. 255, una ampolla sin asas; el jarro con asa, más delgada que el vaso del Prado, MR. 115; con cuello cilíndrico, el MR. 116; de cuello más grueso: E. 253; la ampolla MR. 133, etc.

Asa parecida tiene el MR. 116.

Luis XIV tuvo diversos corresponsales en Oriente, especialmente en Constantinopla (Estambul), como el joyero parisino Sylvestre Bosc, o Antoine Galand (1646-1715), a quien se le encargó comprase medallas, vasos de ágata y otras curiosidades, para su Gabinete y la Biblioteca[368]. Es de suponer, aunque no está documentado, que su hijo el Delfín participaría de tales envíos.

99 *Vaso aovado de ágata con camafeos engastados*



Zonas de influencia china, Persia, Mongolia, India, siglo XVI-XVII (?) (vasos de piedra).
París, JOSIAS BESLE, hacia 1680 (guarnición).
Estuche n.° MNAD: 295.
Ágata amigdaloide, calcedonia, oro parcialmente esmaltado.
Marcas: En el interior de la guarnición central se aprecia una marca algo borrosa, con las iniciales IB separadas por distintivo confuso, dos granos y, arriba, flor de lis coronada. En la base del vaso una etiqueta dice: «22».

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00034; cat. Angulo: n.° 34, *PERFUMADOR CON CAMAFEOS, «Alto cm. 23»*; inv. 1689: n.° 29 A, *URNE D'AGATE D'ORIENT ORNÉE PAR LE CORPS D'UN GRAND CERCLE D'OR EMAILLÉ, «...Haute de neuf pouces dix lignes & de diametre six pouces six lignes»*; inv. 1746: n.° 99, *VASSO DE HECHURA OVALADA, «tiene catorce dedos, y medio de alto»*; inv. 1776: n.° 22, *VASO... FIGURA DE PERFUMADOR*; observaciones, 1839: *«tiene de alto 8 pulgadas poco mas».*

Bibliografía: CIERVO, 1923, LI, pp. 155, 178; ANGULO, [1944] 1989, pp. 71-73; VERLET, 1963, p. 152; HERNMARCK, 1977, I, p. 299, il. 789; ARBETETA, 1992, p. 30; CRUZ VALDOVINOS, 1997, pp. 368-370; ARBETETA, 2000C, p. 46.

Exposición: Platería europea en España, 1300-1700, Madrid, 1997, n.° cat. 127.

Vaso formado por dos piezas de ágata, catorce camafeos y tres monturas de oro parcialmente esmaltado. De perfil aovado, su cuerpo consiste en la unión de dos tazones de ágata contrapuestos, de perfil campaniforme, mediante una franja de oro con molduras y sobrepuestos de flores y hojas esmaltadas en blanco con toques negros y púrpuras, rojo, azul y verde de trasflor, entre las que se alternan engastes ovales, dispuestos verticalmente, con diez camafeos, uno de los cuales colocado en 1944, procede de vasos robados en 1918.

La guarnición superior, en forma de linterna, tiene corta falda de flores esmaltadas, cuerpo en forma de dado, de estructura y labores similares a la guarnición que se ha descrito, con cuatro camafeos de menor tamaño.

Por último, el ruedo de asiento se decora con hojas de roble verdes, alternadas con hojas blancas. Marca de platero con iniciales IB en el interior de la guarnición central.

Parece que tuvo por remate una cabeza de bulto redondo, tallada a la manera de los camafeos. El inventario de 1746 la describe así:

...Una Caveza de todo relieve en lo superior de él (del vaso) de la misma Piedra, y pelo rojo...

Ya no volvió de París, quedando el vaso mutilado desde entonces. En fecha indeterminada, quizás en el robo de 1918, perdió uno de los camafeos del remate, cuyo hueco se disimuló mediante la adición en 1944, de un camafeo que representaba la cabeza de una mujer.

En la base del vaso existió una etiqueta, que vio y mencionó Angulo: *n.° 29, 100 P. Donné par Madame la Dauphine.* El número es el mismo que el escrito en la base del estuche, y hace referencia al inventario realizado en Versalles, donde una anotación marginal confirma la entrega por parte de la Delfina.

La Junta describía el conjunto original de los cuatro camafeos del remate como dos personajes masculinos y dos femeninos: el primero no identificado, el segundo un retrato de Galba o Vespasiano, del que se mencionaba el juego logrado con los colores de la piedra. A estos se contraponían Lucrecia romana, que se clava un puñal en el pecho, y Cleopatra. Precisamente faltó el personaje masculino no identificado.

Verlet[369] sugiere la autoría de Josias Besle al hablar de los vasos n.os 17 y 28 y sus paralelos del Louvre, pero no menciona la marca del presente vaso, reproducida en el catálogo de Angulo, que manejó sobradamente, quizás por no coincidir con la publicada por Nocq[370]. Alcouffe y el propio Angulo, quienes han acudido repetidas veces al repertorio de Nocq, no han atribuido la marca IB a Josias Besle por ser diferente a la recogida por este autor. Los vasos que menciona Verlet, por su parte, no son excesivamente parecidos al presente, si bien participan del movimiento decorativo de las hojarascas, al igual que otras muchas de la colección madrileña y la del Louvre, que están realizadas con el mismo tipo de decoración.

Por tanto, es menester consignar estas dudas, ya que creímos probable que la marca del platero de París IB que se observa en este vaso fuera realmente la de Josias Belle o Besle, platero del rey Luis XIV, quien fue recibido maestro en 1681 por orden del monarca, y murió antes de 1702. En *Le Comptes du Bâtiments du Roi* aparece su nombre con frecuencia, como encargado de la montura de piedras duras, concretamente camafeos[371]. Precisamente por ello, a favor de su autoría teníamos algunos argumentos: este artista realizó diversas obras con sobrepuestos de oro esmaltado formando menudas labores vegetales, pare-





cidas al estilo del presente objeto.

Entre ellas, podemos citar el marco realizado para el camafeo vendido por los monjes de Saint-Epure de Toul en 1684, que el rey adquirió en siete mil libras. Este gran camafeo, antaño tenido por una representación de San Juan Evangelista, ha sido reconocido como la Apoteosis de Germánico. La hermosa pieza romana se conserva hoy en el Gabinete de medallas de la Biblioteca Nacional de París[372].

En 1997, Cruz Valdovinos (*Platería europea...)* asignó dicha marca a Josías Belle, si bien advirtiendo que la marca recogida por Nocq es diferente. Posteriormente y, al igual que sucedió con el caso de Pierre Ladoireau, la investigadora Bimbenet-Privat zanjó la cuestión en 1998, al identificar la marca del presente vaso con una marca marginal registrada en 1681 en la propia *Cour des Monnaies* y que, en efecto, pertenecía al platero Josias Besle[373].

Como ya se ha dicho más arriba, al comentar el vaso n.° 88, el grupo de vasos del Prado y sus paralelos del Louvre ostentan una rica policromía y constituyen una variante muy personal dentro del barroco clasicista francés. Sus fuentes iconográficas más próximas son los diseños de los decoradores de la corte de Luis XIV, dirigidos por Lebrun, como Sébastien Le Clerc (1637-1714), grabador y dibujante ordinario del rey, cuyos dibujos se enriquecen con orlas que combinan las hojarascas con cintas quebradas y curvas[374].

La moda de decorar los vasos con motivos de hojas esmaltadas de blanco, con sus bordes rosáceos o azules y las nervaduras enfatizadas por líneas negras, es una variante de la decoración llamada «de hojarascas», difundida en toda Europa gracias a diversos libros de grabados con diseños para plateros, como las series de Louis Rupert[375], o las del monogramista PC[376], activo en París hacia 1672-1676, o los trabajos más exuberantes de Wolfgang Hieronymus von Bömmel, activo en Nuremberg hacia 1700[377].

Aunque la lista de repertorios relacionados con la decoración de estos objetos incluye también nombres como Weigel[378], Masson[379] o Marot[380], el inspirador general de la tendencia es Jean I Berain (1640-1711), dibujante de cámara y del gabinete del rey desde 1674[381] y decorador en la residencia del Delfín en Meudon. Otro diseñador también parece vinculado al Delfín,

o, al menos, en contacto con su círculo. Se trata de Charles Mavelot (1680-1696), quien publicó en 1680 un *Nouveau Livre de chiffres...*, obra editada en París y dedicada al Delfín, que se vendía en la propia casa del autor, quien vivía en la galería nueva del palacio, *aux armes de Madame la Dauphine.* Esto hace pensar que el artista era conocido por el Delfín, quien podría tenerle trabajando para él. A juzgar por sus grabados, bien pudo diseñar la ornamentación del vaso 119, una taza con tapador, marcada por el platero de iniciales PL, que ha sido identificado como Pierre Ladoireau[382].

Quizás diversos plateros ejecutaran por encargo una serie de modelos diseñados por el mismo artista, de los que el grupo de vasos con sobrepuestos de oro esmaltado en hojarascas podría ser un ejemplo, al igual que los realizados en plata dorada que componen otro conjunto, más próximo a las obras de Ballin y los diseños de Le Brun.

Recordemos que los vasos del Prado con guarniciones de hojarascas esmaltadas en el mismo estilo que el presente son los siguientes: n.os 8, 14, 17, 28, 30, 52, 77, 82, 88, 99, 119, 120, y el par de jarroncitos con el n.° 7 (38 y 39 de Angulo).

En el Louvre, se aprecian guarniciones en este estilo en los vasos repetidas veces mencionados, de entre los cuales destacamos los siguientes: el MR. 187; arqueta en forma de templo, con importante guarnición de hojarascas; la copa alta MR. 466, con hojarascas esmaltadas en nudo, vástago y pie. Jarro de aristas medieval, con el pie, pico en forma de animal y tapa realizados en dicha técnica: el MR. 133, con una sirena de oro por asa, y otra, esmaltada de blanco en el vaso MR. 114, que, además tiene un importante pie y pico en forma de cabeza de águila.

El E. 253, un jarro antiguo, tiene también el pico simulando el de un águila, aunque más grande y pegado al cuello de la vasija. Pie de hojarasca, asa y tapa guarnecidas de lo mismo, con camafeos adosados en ésta.





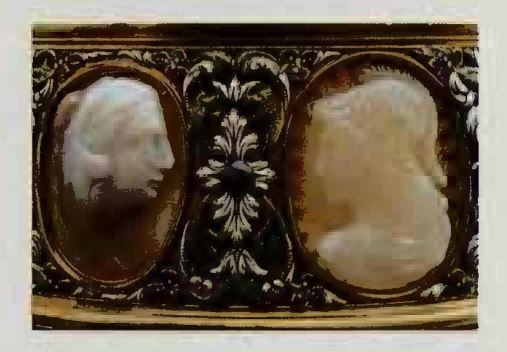












Existen en la colección del Prado vasos muy semejantes, como el n.° 7, marcado IR (posiblemente Jean Royel), el n.° 119, el 120, marcado por el platero con iniciales PL (Pierre Ladoireau) y el n.° 88, muy semejante en su técnica a éste, pero sin marca. Los vasos 17 y 28 mantienen puntos de contacto, como el diseño de la guarnición del pie, con cintas curvas y quebradas, y las hojarascas del nudo, con hojas de esmalte verde de trasflor.

La decoración del estuche, compuesta únicamente de flores de lis sin el escudo del Delfín, es igual a la del estuche n.° MNAD 343, correspondiente al n.° 27, con lises de perfil romboidal, cenefas de arcos carpaneles entrecruzados, rematados por pequeñas lises, y forro de piel castaña. Es pareja del n.° MNAD 298, aunque un poco más alto.

100 *Góndola o galera de cristal con tres sierpes aladas*



Milán, taller de los SARACHI (?), último tercio siglo XVI.
Cristal de roca, oro parcialmente esmaltado.
Estuche n.° MNAD: 21.955.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 000114; cat. Angulo: n.° 114, *BARCO, «Alto cm. 24,5. Largo cm. 47»*; inv. 1689: n.° 6 C, *GRAND VASE DE CRISTAL DE ROCHE EN FORME DE GALERE à DEUX ANSES EN TERMES DE DRAGONS, «...haut de dix pouces du costé de la poupe, long de dixhuit pouces tout compris, & large de dix pouces avec les anses.»*; inv. 1746: n.° 100, *GONDOLA CON SU PIE Y PROA EN FORMA DE UN CAÑO, «...por la Popa tiene quince dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 135, *VASO GRANDE, HECHURA DE VARCO*; observaciones, 1839: *«...El diametro mayor de la boca es de 10 pulgadas y 10 lins. y el menor 5 pulgs. y 1 linea».*

Bibliografía: KRIS, 1929, fig. 454; ANGULO, [1944] 1989, pp. 180-181; ARBETETA, 1992, p. 30.

Vaso compuesto por trece piezas de cristal de roca, veintiséis balaustres de lo mismo, y dieciséis guarniciones de oro con finas cenefas de ovas y fajas esmaltadas de negro, excepto la que une el cuerpo con el pie, de diseño diferente.

Cuerpo ovalado, en forma de casco de barco, que se une a un corto vástago con pie liso, oval. El borde superior se adorna con guarnición lineal de oro donde se asientan los balaustres, cinco rotos y tres perdidos. En la proa, una guarnición anular sujeta un canuto algo exvasado, labrado en forma de cabeza de dragón, con las fauces abiertas formando una especie de piquera que está rota en la parte superior.

Hacia la parte de popa, el vaso figura un alcázar elevando la guarnición, que se hace más gruesa, de sección cuadrada, con balaustres altos y bajos sobre los que se apoya otra guarnición que sujeta una toldilla a la que le falta un trozo. En la popa una figura que simula el timón de la nave, recogida bajo ésta mediante otra guarnición, de decoración más elaborada. Su cabeza, de monstruo con las fauces abiertas que muestra los dientes, sus alas membranosas, pecho de mujer y parte inferior que se transforma en término, constituyen un ser fantástico. También son monstruosas las sierpes que hacen de asas, cuerpos de mujer con pechos y pies en consola, alas por brazos y escamosos cuellos y cabezas de dragones.

Tan elaborada forma se acompaña de una prolija decoración, que cubre por completo la superficie del cuerpo en forma de casco de navío. Separados por una faja sogueada y una línea, se desarrollan ramos ondulantes con hileras de semillas y nervaduras centrales marcadas por un trazo grueso con incisiones horizontales y, a veces con melocotones en el centro de los grupos. A todo esto se añaden grandes roleos vegetales que se entrecruzan formando un intrincado diseño, degeneración de los primitivos motivos renacentistas de las cintas con ramos de frutas.

Están rotos, parece que a resultas de un golpe, la piquera de proa y un pedazo del receptáculo que preservaba la sierpe de la proa. Sin embargo, se conserva en el estuche un remate cilíndrico sobre la toldilla que parece indicar, tal y como aparece en otros vasos por el estilo, que existió sobre ésta algún detalle decorativo, posiblemente alguna figurita de asunto mitológico, como el Neptuno que remataba el vaso n.° 47 (117 de Angulo), o quizás una bandera desplegada, bien esmaltada, bien dorada, como en los barcos del Museo degli Argenti de Florencia (n.ºs 1 y 18 del inventario del Bargello), atribuidos ambos a los Sarachi, el segundo con los mismos balaustres que el de Madrid[383].

En el inventario de 1689 ya se menciona la toldilla sin nada encima.

Muy parecido a este objeto debió ser el que se cita en el inventario de Felipe II, éste con tapador:

«Un barco de cristal grande, que tiene en el pie una guarnición de oro a la redonda, esmaltada de negro, con ocho engastes en ella; en los quatro, quatro rubíes y en los quatro, quatro esmeraldas; que tiene en la popa una serpiente con alas, que sale del cuerpo del varco y sirve de bebedero, guarnecida toda de oro; y por boca tiene una guarnicioncilla de oro y por assas otras dos serpientes de cristal con alas y guarniciones de oro con un rubí pequeño, engastado en la juntura de las alas de cada una, y en la proa un cañón de cristal, que sirve de bevedero, guarnecido de oro; con un tapador de cristal, labradas en él dos sirenas y aguas, con una guarnicioncilla de oro a la redonda, emaltada de negro; y encima del tapador dos caballos marinos, los cuerpos de cristal, con manos alas y colas de oro, esmaltado de verde, con la figura de Netuno de oro desnudo de pie, que los govierna con unos hilos de oro hilado por riendas y freno y en la mano derecha un tridente; en una caxa de madera, cubierta de cuero negro, forrada en tercipelo verde, n.° 1 cofre n.° 7, tasado en quinientos Ducados»[384].

Nótese la similar descripción del estuche.

El casco de la nave, la sierpe, el bebedero y las asas son muy parecidas en su descripción a la pieza que nos ocupa, pero no tiene tapa, mientras que la descrita en el inventario recuerda, en algunos aspectos, la fuente, ya citada, en forma de galera adquirida a los Sarachi con ocasión de la boda de Fernando I con María de Lorena[385].

Si la comparamos con el vaso de Madrid, que atribuimos —con interrogante— al taller de los Sarachi[386], veremos que ambos son obras realizadas en cristal de roca, con buena técnica de tallado y decoración. Estilísticamente está emparentado con los n.os 44 y 84, par de jarras con bichas en las asas (n.os 90 y 91 de Angulo, respectivamente), cuya decoración grabada parece vinculada a la presente, aunque algo menos degenerada, por lo que podría ser obra algo más tardía del mismo taller. Sin embargo, Distelberger[387] atribuye las jarras al taller de los Miseroni, lo que no parece ser el caso.



Mientras que las dos jarras n.os 44 y 84 tienen sus estuches timbrados con las armas del Delfín, los n.os 49 y 100, aún conservan, aunque muy deteriorados, los contenedores originales, posiblemente realizados para el taller autor de las obras. Por supuesto, los estuches de las jarras son muy posteriores a su fabricación, y hubiera sido necesario saber si los que tenían antes co-

rrespondían a la misma serie, ya que, de ser así, esto hubiera zanjado la cuestión.

La decoración del cuerpo tiene puntos de contacto con el jarrón abombado, de asas en voluta y dos bebederos, que procede de la Tribuna de los Uffizi (Museo degli Argenti, Gemas 803)[388], emparentado con otro del Louvre, el E. 98[389].

Especialmente próximo al vaso florentino es el diseño de los prolongados cálices que surgen de una corola a modo de margarita, las espigas de perlas y la distribución de la hojarasca, así como el grabado plano y ancho, eficaz en el aspecto decorativo, pero poco delicado en su realización. El diseño de la corola prolongada se halla también debajo de los bebederos de la botella de anillas n.° 68, adscrita a la que denominamos Taller de las águilas, vinculado al círculo de la familia Sarachi, todo ello tomado de grabados de diversos repertorios con roleos de hojarascas a la romana, basados, por lo general, en las series de Enea Vico repetidamente citadas.

La guarnición de la popa, donde se asientan los balaustres, se decora con esmalte negro excavado en la masa de oro, que sigue diseños de roleos vegetales. Este diseño, con variantes, es sumamente frecuente en los vasos milaneses de cierta calidad, especialmente los atribuidos al taller de los Sarachi.

Se basa en grabados como los de Hans Collaert (activo en Amberes en 1555) para diseños de joyería[390], o la versión, algo más tardía, de estos arabescos, de Daniel Mignot (activo en Augsburgo de 1593 hasta aproximadamente 1616)[391].

En el Louvre existe una pieza parecida, denominada «fuente» *(Bassin)* por Barbet[392], con balaustres, asas de bichas y esmalte negro embutido, con diseño de roleos muy similar (MR. 286). A diferencia del vaso de Madrid, éste se alza sobre un vástago de balaustre. También en el Louvre, la orza E. 97 tiene asas como el dragón de la popa. Este diseño lo atribuye Distelberger a Miseroni. Sin embargo, son numerosas las piezas atribuidas al taller de los Sarachi que ostentan las guarniciones indicadas, como el ave fantástica con colgantes en las alas (Gemas 721), del Museo degli Argenti[393], o la copa de una colección privada de París[394]. Otra guarnición de roleos en una copa de lapislázuli del Louvre, OA. 2041.

Variantes más ricas de estos modelos de ornamentación tienen las guarniciones de algunas piezas del Museo degli Argenti, como los vasos en forma de pez n.os 18 y 22 del inventario del Bargello, la copa con forma de hidra con Hércules en lo alto (n.° inv. Gemas 725), y, sobre todo, la guarnición de popa de la galera n.° 1 del inventario del Bargello, repetidamente citada, puesto que es obra documentada, ya que en 1589 se adquirió al taller de los Sarachi con ocasión de la boda de Fernando I con Cristina de Lorena[395].

Angulo, citando a Kris, menciona otro paralelo en la Grünes Gewölbe de Dresde, y el n.° 916 del Louvre, incluido en la obra de Marquet de Vasselot.

Analizando el estuche, encontramos, como viene siendo habitual, datos reveladores acerca del vaso que contuvo. Muy deteriorado, ofrece, sin embargo, interesantes aspectos a considerar. Recubierto de cuero negro, se decora en seco y dorado: círculos punteados se alinean entre cordones que forman fajas paralelas, alternando con filas de florecillas doradas de dos tipos: las mayores, de cuatro pétalos hendidos en tres lenguas cada uno, toman un perfil romboidal; las más pequeñas, de perfil circular, se componen de cinco pétalos abalaustrados y puntos. El resto de la decoración consiste en unos sencillos filetes incisos, sin dorado, que enfatizan las formas.

El forro interior del estuche es suntuoso, correspondiendo a la riqueza del vaso que contenía: se trata de un rico terciopelo de dos altos, con anillado y velludo, de un hermoso color azul verdoso, posiblemente genovés. Su conservación es muy buena, y su dibujo sigue modelos del siglo XVI, con celdillas entrelazadas, coronadas por remate flordelisado, que encierran palmetas y otros motivos vegetales.

Las florecillas circulares corresponden al mismo hierro que se utilizó para decorar el estuche asimismo de piel negra, muy deteriorado e incompleto, que contuvo el vaso n.° 49 (87 de Angulo), donde también se combinaban estas florecillas con filetes en seco.

101 *Vaso de cristal con piquera y asa trebolada*



Milán o París, mediados del siglo XVI (?) (cristal).
París, primera mitad del siglo XVII (guarniciones).
Cristal de roca, oro esmaltado.
Etiqueta antigua n.° 112 (1776).
Estuche n.° MNAD: 340.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 000100; cat. Angulo: n.° 100, *PICHEL CON ASA TREBOLADA, «Alto cm. 21»*: inv. 1689: n.° 38C, *BUIRE A TROIS ANSES AVEC GODRONS TOURNANS... «haut de huit pouces»*; inv. 1746: n.° 101, *AGUAMANIL CON SU PIE, PICO, ASAS Y TAPA, «...inclusa una de las asas que la corona, tiene doce dedos y me.o de alto...»*; inv. 1776: n.° 112, *JARRO, HECHURA DE AGUAMANIL*; observaciones, 1839: s.d.

Bibliografía: CIERVO, 1923, XXXIII, p. 152; ANGULO, [1944] 1989, pp. 162-163; ALCOUFFE, 1974C, p. 274, il. 22; ARBETETA, 1992, p. 30.

Vaso compuesto por seis piezas de cristal de roca, y seis guarniciones de oro esmaltado de blanco opaco y rojo de trasflor, consistentes en: cuerpo aovado, con decoración de gallones helicoidales y dardos en la base y el mismo motivo, girando en dirección contraria y de tamaño menor, junto al cuello. Del vientre, liso, surge un canuto a modo de mechero, rodeado por una guarnición con sogueado y hojas. El cuello, ancho y corto, se enriquece con una guarnición en doble hilera de hojas picudas y cuentas o granos en el borde. Una tapadera adosada, con dos jarroncitos grabados, adopta un perfil acampanado, y se abre mediante una tapita redonda, guarnecida de oro esmaltado, con un botoncito.

Tres piezas de cristal, una en arco de herradura, y dos en ese, unidas por guarniciones pegadas a la tapadera, forman un arco trebolado, a modo de asa triple. Las guarniciones tienen hojas picudas esmaltadas de blanco, gránulos y hojas lobuladas en rojo.

El cuerpo continúa en un corto pie anillado de base redonda, que, según se aprecia en fotografías anteriores a 1918, tuvo la más rica de las guarniciones en su ruedo de asiento, con dentículos, ovas y hojas picudas caladas en el centro, además de granos o semillas.

En 1689 se anota su costo en cuarenta pistolas y, en nota marginal, se aumenta su valor hasta ochenta.

Como ya se anotó al comentar los números 19, 24, 34 y 35, a los que remitimos para mayor información, Alcouffe considera que este vaso proviene del mismo taller que el jarro n.° 34 con Narciso, las tres jarritas con sierpes y niños n.os 19 y 24, la similar del Louvre, otra copita del Museo del Louvre, el acetre de cristal y las jarritas de la Catedral de Siena (Museo dell'opera del Duomo), regalo de Alejandro VII Chigi, y otros cristales, todos ellos decorados con el motivo de los gallones torsos o helicoidales[396]. A este grupo hemos añadido la copa oval n.° 35 (89 del catálogo de Angulo).

Se pregunta el autor si pudieran haber sido realizados en Francia, dado que la mayoría de las monturas son francesas y que su presencia en las colecciones de esta nación ha sido abundante.

Sin embargo, no sólo en Francia nos hablan los inventarios de gallones torsos. El motivo debió ser muy común en los momentos del gótico final. El mismo inventario de Felipe II recoge este motivo en algunas piezas, como la n.° 2.529, un hisopo de cristal en forma de balaustre, con *la basa de abajo agallonada torcida.*

Ya vimos más arriba que la copa n.° 1, también con gallones helicoidales en la tapa, podía, a nuestro juicio, ser adscrita a Gasparo Miseroni o su taller. Sin embargo, sus gallones están labrados con exquisita finura, y alternan con motivos abiertos en el cristal, lo que la distingue de este tipo de trabajo en grueso, sin decoraciones grabadas.

Se debe considerar, sin embargo, la observación de Alcouffe en cuanto a las características específicas de este grupo: zonas lisas, gallones, ovas y molduras lisas como elementos decorativos, paredes del vaso bastante gruesas. Pero ello no es motivo suficiente para suponer esta producción como la de un desconocido taller parisino, puesto que, aunque muchos de los vasos de este tipo se encuentran relacionados con colecciones francesas, pudieron ser proporcionados por mercaderes extranjeros, como sucedió con los vasos de prasma.

Por otra parte, el análisis del cristal de roca de los vasos del Prado establece la misma procedencia que para el resto de los vasos, excepto uno: los Alpes italianos, proveedores de los *cristallari* milaneses.

El vaso que nos ocupa tiene las mismas asas treboladas que el n.° 3, y su tapa, grabada a la manera típica de Milán, parece bastante posterior, ofreciendo un curioso contraste entre la delicadeza de su motivo ornamental y la reciedumbre de los gallones, tallados con grueso relieve.

Como ya se expuso en el comentario al n.° 3, las asas treboladas aparecen con frecuencia en la cerámica de Saint-Porchaire, inspirada en diseños de la platería. Las vemos en un ejemplar del Museo de Cleve-





land, realizado entre 1550 y 1559, también con pitorro en la panza, y otro con similar estructura, realizado antes de 1565 que se conserva en el Museo del Petit Palais de París[397].

En el vaso de Madrid es muy probable que falte una pieza de cristal, la misma que remata la piquera del vaso del Louvre MR. 299, procedente de la colección real, con guarnición en el cuello de hojas picudas, y en la piquera[398]. Igual diseño de la guarnición en la piquera; la del pie es parecida a la que cubre la panza, y a la del pie del vaso n.° 3.

En definitiva, el vaso parisino tiene, como sucede tantas veces, guarniciones de diferentes épocas. Una, en oro, con esmaltes verdes translúcidos y negro, al estilo tradicional de Limoges, y la de hojas picudas, que también aparece en los dos vasos con asa similar que existen en Madrid.

Estas guarniciones de hojas picudas son muy frecuentes en los vasos del primer tercio del siglo XVII, y parece ser que su principal centro de producción fueron los talleres parisinos. Los diseños retoman viejos esquemas del gótico final, como los de Beham o Aldegrever, dotándolos de un aire nuevo. Las hojas se lobulan, su extremo se prolonga, puntiagudo; se agujerean y pasan los picos, insertándose unas en otras, adoptando formas parecidas a las espigas de avena, que alternan con las hileras decrecientes de granos al estilo de las «vainas de guisantes» *(cosses de pois)*, que se desgranan. Se puede decir que Gedeón L'Egaré, hermano de Gilles L'Egaré, y Baltasar Lemercier son los máximos exponentes de la tendencia, continuada posteriormente por François Lefebvre.

A este estilo corresponden las guarniciones de las piezas R. 141, MR. 118, OA. 10409 y MR. 445, llamado *Vaso de la Minerva,* el MR. 252, conocido como *Espejo de María de Médicis,* el candelero MR. 251, el jarro con asa de serpiente MR. 219, todo ello en las colecciones del Louvre.

La guarnición de la copa, realizada en sanguina, MR. 155, remite también a este tipo de ornamentación, así como la copa de jaspe E. 209.

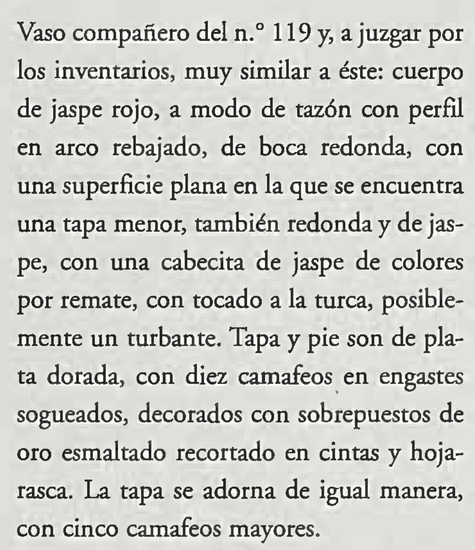
102 *Vaso bajo, de jaspe, con camafeos y una cabecita, desaparecido hacia 1815*



Florencia siglo XV (?) (vaso).
Siglos XVI-XVII (?) (camafeos).
París, Pierre Ladoireau, finales del siglo XVII (?) (guarnición).
Jaspe, ágatas, lapislázuli, plata dorada, oro esmaltado.
Estuche n.° MNAD: 394.

Inventarios: Angulo: no lo cita, por haber desaparecido en 1815; inv. 1689: n.° 27 A, *«Une Tasse de jaspe de plusieurs couleurs avec son couvercle d'or emaillé & enrichi de dix medailles d'Agate tant petites que grandes & terminé par une teste de femme coiffée à la Turque. Ladite Tasse est sur un pied d'or emaillé orné de dix medailles, sçavoir cinq de lapis & autres d'Agate blanche. Haute de cinc pouces six lignes & large de quatre pouces huit lignes»*; inv. 1746: n.° 102, *«Un Vaso con su Tapa en forma de Copon con una Piedra esquisita* [sic] *de varios colores, con dos guarniciones una en el pie, y otra en la Tapa, con dos ordenes de á diez Camapheos engastados en ellas sobre color de oro esmaltado. en el Circulo superior de dha Tapa otra guarnicion de oro lisa, con un Cordoncillo de oro esmaltado ael Canto, y por remate una Caveza de Piedra Agata, que inclusa esta, Tiene su todo ocho dedos y me.o. de alto...»*; inv. 1776: n.° 40, *«Otro vaso de hechura de taza pequeña, con su tapa, remate, y cabeza de piedra Jaspe oriental de colores, la tapa y pie de plata dorada, y sobrepuesto en todo ello una piezas de oro de flores, hojas; Cartones y cintas esmaltado de medio relieve de verde, blanco, purpura y negro; y veinte engarzes en forma de orlas de dho oro, y en ellos veinte Camafeos; los cinco de Lapislazuli, los otros de diferentes piedras, y tamaños; regulado el oro en quatro onzas, poco mas ò menos: la plata en ocho onzas, que todo, con el dorado, Camafeos, Caja de dho vaso vale 7.139... 32»*; observaciones, 1839: (la Junta describe indebidamente el vaso n.° 9 del inventario de 1776. Ver n.° 119).

Bibliografía: CRUZ VALDOVINOS, 1997, p. 373; ARBETETA, 1992, p. 30; ARBETETA, 2000C, p. 46.



Vaso compañero del n.° 119 y, a juzgar por los inventarios, muy similar a éste: cuerpo de jaspe rojo, a modo de tazón con perfil en arco rebajado, de boca redonda, con una superficie plana en la que se encuentra una tapa menor, también redonda y de jaspe, con una cabecita de jaspe de colores por remate, con tocado a la turca, posiblemente un turbante. Tapa y pie son de plata dorada, con diez camafeos en engastes sogueados, decorados con sobrepuestos de oro esmaltado recortado en cintas y hojarasca. La tapa se adorna de igual manera, con cinco camafeos mayores.

Al repasar los inventarios, vimos que resultaba incoherente que un objeto con cinco camafeos de lapislázuli hubiera sido manipulado para sustituirlos por otros realizados con otros materiales, por lo que supusimos que existía un segundo vaso muy semejante al que hoy conocemos: en efecto, las descripciones n.ºs 102 y 119 de 1746 son prácticamente idénticas, salvo la identificación como piedra ágata del vaso superviviente (se trata de jaspe rojo parcialmente agatizado), y las medidas.

De esta pareja de vasos muy similares, a modo de taza baja con tapa, realizados en jaspe, plata dorada y oro esmaltado, sólo queda uno, el n.° 119 (35 del catálogo de Angulo), pues el segundo desapareció en París hacia 1815.

Ambos diferían en las medidas (el n.° 102 tenía un dedo y medio más de alto que el n.° 119, lo que equivale a casi tres centímetros), y la cantidad de camafeos de lapislázuli (cinco) que llevaba engastados el que fue robado, de un total de veinte camafeos que tenía cada uno.

Al ser tan parecidos, la Embajada española de París identificó erróneamente la descripción del desaparecido con el único recuperado, y, en 1839, al repasar la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales el estado de las piezas, advierte que sólo existen dos camafeos de lapislázuli, sin sospechar que la descripción correspondía al n.° 9 del mismo inventario.

En definitiva, las características de ambos objetos diferían en lo siguiente:

— Uno era más alto y tenía cinco camafeos de lapislázuli; el otro era más ancho y bajo, con el número de camafeos de lapislázuli sin determinar:

— El n.° A. 27 de Versalles tenía cinco pulgadas francesas y seis líneas y diámetro de cuatro pulgadas ocho líneas.

— El n.° A. 28, su pareja, medía sólo cuatro pulgadas diez líneas de alto, pero era más ancho, pues tenía un diámetro de cinco pulgadas y nueve líneas.

— En 1746, encontramos el n.° 102 con ocho dedos y medio de alto; mientras que el n.° 119, de igual descripción, tenía sólo siete dedos de alto, y las medidas del diámetro no se proporcionan, ni el número de cama-


Vaso n.º 119.

feos de lapislázuli. Pese a ello, cabe asignar, según las diferentes alturas, el n.º A. 27 al 102 de 1746, que es el que ahora se estudia.

Como quiera que el n.º A. 27 tenía cinco camafeos de lapislázuli, su descripción corresponde al n.º 40 del inventario de 1776, con cinco camafeos, ocho onzas de plata y tres de oro, mientras que el n.º 9, algo menor y más ancho, se regulaba también en ocho onzas de plata, pero algo menos de oro, sólo dos onzas y media.

— La junta describe el vaso superviviente, sin saber que en el mismo inventario hay otra descripción idéntica, cancelada por la nota de la Embajada. Dicha descripción es la que corresponde al vaso que hoy vemos en el Museo del Prado, con sólo dos camafeos de lapislázuli, que no se citan en ninguno de los inventarios conocidos, mientras que los cinco del vaso robado aparecen descritos en el inventario de Versalles y el de 1776, lo que lleva a la Junta a preguntarse, extrañada, dónde puedan estar tales camafeos, pues sólo aprecia dos en el pie, en vez de los cinco consignados en el inventario. Por otra parte, el resto de los camafeos se describe tal como hoy puede verse en el vaso del Museo del Prado, y para su comprobación remitimos al número 119.

Zanja la cuestión el hecho de que la Junta proporciona el diámetro de la pieza, que corresponde al más bajo de los vasos, y coincide con las medidas del inventario de Versalles, que no conocía: cinco pulgadas y nueve líneas.

En 1991, tampoco conocíamos el inventario citado, y, ante la confusión, razonamos a la inversa, publicando en nuestro trabajo sobre las Alhajas del Delfín (Boletín del Museo de Prado, t. XII, n.º 30) la correspondencia correcta entre los inventarios antiguos, pero asignando al vaso superviviente los asientos que corresponden al vaso robado. Cruz Valdovinos, al tratar del vaso existente, menciona nuestro error en el artículo citado[399].

Verlet, pese a conocer el inventario de Versalles, da por buena la identificación de los inventarios de 1746 y 1776 propuesta por Angulo, por lo que adscribe, erróneamente, la descripción del inventario de Versalles a la pieza superviviente. No puede coincidir, como hemos visto, con el número de camafeos de lapislázuli, ni con las medidas, siendo más alto y estrecho el vaso desaparecido (Versalles, A. 27: cinco pulgadas seis líneas de alto, cuatro pulgadas ocho líneas de diámetro; A. 28: cuatro pulgadas diez líneas, cinco pulgadas nueve líneas de diámetro).

Por tanto, es éste el asiento correspondiente al vaso desaparecido.

Además, como ya sucedió otras veces, al intentar emparejar cada estuche con su objeto, nos encontramos el que tiene el n.º MNAD 351 que, si bien resulta un contenedor apropiado para el vaso superviviente, presenta una etiqueta antigua con el n.º 9, que se refiere a los asientos del inventario de 1776.

La diferencia entre las medidas, combinada con la etiqueta numerada, resolvía inmediatamente la adjudicación al vaso 119 del estuche MNAD 351; faltaba encontrar el estuche del vaso desaparecido, pero teníamos, en este caso, un importante indicio, pues suponíamos que sus volúmenes serían muy similares al vaso con el que hacía pareja.

Así, el estuche n.º inv. MNAD 394 correspondía a su perfil, y presentaba un hueco adecuado para que cupiera el vaso en cuestión.

El vaso que forma pareja con el presente está marcado en París por el platero de iniciales P L, identificado como Pierre Ladoireau[400] y ostenta una labor de orfebrería típica de la segunda mitad del siglo XVII, en un estilo decorativo muy cercano a los diseños de Charles Mavelot, ejecutados por diferentes plateros, entre ellos uno que marca sus obras con las iniciales IB, Josias Belle, quien realizó numerosos encargos para Luis XIV.

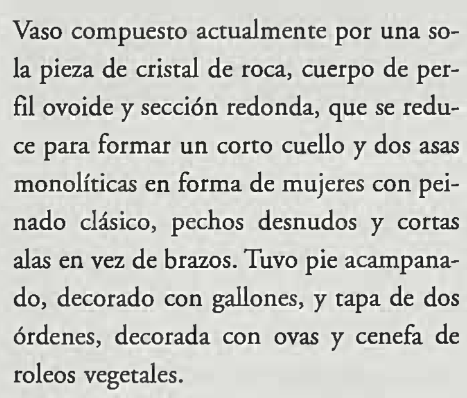
103 Vaso con escenas de caza (vaso de la montería)



Milán, Francesco Tortorino, tercer cuarto del siglo xvi.
Cristal de roca, oro esmaltado (perdido).
Alto original aprox. 20 cm.
Estuche n.° MNAD: 21.956.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00079, cat. Angulo: n.° 79, *VASO DE LA MONTERIA, «Alto cm. 14»*; inv. 1689: n.° 5 C, *«Une Urne couverte en forme antique avec les deux anses de Sphinxes tenant tout d'une piece, au haut & au bas du corps il y a plusieurs godrons & au millieu gravé de plusieurs chasses de figures & animaux sur son pied rond godronné garni d'un cercle d'or emaillé de noir avec son couvercle gravé de feüillages & godrons, haute de huit pouces»*; inv. 1734, n.° 5; inv. 1746: n.° 103, *JARRONCITO CON SU PIE TAPA, Y POR ASAS DOS ESPHINGES, «...doce dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 103, *VASO EN FORMA DE OLLA*; observaciones, 1839: *«Tiene 16 P.s y 6 lin.s de circunferencia en la parte mas abultada y el diametro del borde de la boca es de 3 p.s y 4 lin.s. Falta el pedazo quebrado de la tapa»*.

Bibliografía: Kris, 1929, I p. 83, II, ils. 339-340; Angulo, [1944] 1989, pp. 128-131; Sanz Serrano, 1979, pp. 66 (il. 2), 68 y 70; Arbeteta, 1992, p. 30; Venturelli, 1998a, pp. 195-204; Arbeteta, 2000c, p. 43.



Vaso compuesto actualmente por una sola pieza de cristal de roca, cuerpo de perfil ovoide y sección redonda, que se reduce para formar un corto cuello y dos asas monolíticas en forma de mujeres con peinado clásico, pechos desnudos y cortas alas en vez de brazos. Tuvo pie acampanado, decorado con gallones, y tapa de dos órdenes, decorada con ovas y cenefa de roleos vegetales.

El cuerpo presenta una importante decoración, basada en el esquema milanés: franja pequeña de gallones en la parte superior, que prolongan visualmente las ovas del cuello, fina banda de ovas y perlas, otra banda abajo y gallones en la parte inferior. La gran banda central se ocupa, en este caso, con una prolija escena de hombres a pie y a caballo con picas y jaurías: jabalís, leones, ciervos, conejos y aves derribados, y otros que huyen, en medio de un paisaje con árboles y agua.

Las dos mujeres aladas que forman las asas fueron descritas en el inventario de 1776 como «dos ángeles». Ya en 1746 se advertía que faltaba el remate, desperfecto con el que, probablemente, vendría de Francia, ya que tampoco se cita en el inventario de Versalles, bastante minucioso.

En las antiguas fotografías de Laurent ya había desaparecido el ruedo del pie, en oro esmaltado de negro, pero existía en 1839, por lo que tuvo que desaparecer a lo largo del siglo xix, lo que indica otras agresiones, hasta ahora desconocidas, al conjunto de las alhajas.

La tapa y el pie desaparecieron durante la guerra de 1936-1939. Al regresar de Suiza en 1939 ya no existían.

Este vaso fue denominado por Angulo *Vaso de la montería.* El mismo autor, citando a Kris, recuerda que éste lo considera obra de Francesco Tortorino, quien murió en 1595, y en 1569 consta trabajando para Maximiliano II. Tiene obra firmada en Florencia y Viena, así como son conocidos varios de sus trabajos en glíptica. Sin embargo, Angulo consigna el parecido de la composición del vaso con la caza de leones de Valerio Belli (Kris, il. 119).

Aunque no son obra de la misma mano, la técnica empleada en el presente vaso y en el n.° 47, es similar. Se desbasta, en el caso de las figuras, primero un esbozo anatómico, a base de golpes de muela, que se amplía con los volúmenes del ropaje y del rostro, para acabar con incisiones más o menos largas que enfatizan ojos, narices, labios, cabellos, dedos, pliegues de los trajes, etc. Animales y objetos se realizan de parecida forma, así como los árboles, con tronco levemente curvado y ramas escalonadas, coronadas por pequeñas incisiones que simulan las hojas. la hierba se figura por una sucesión de líneas paralelas en varios planos, y el agua, por ondas concéntricas. Esto no implica falta de destreza sino que parece ser intencionado, pues dota al trabajo de un aspecto similar a las obras de la glíptica antigua.

En cuanto al presente vaso, sus figuras masculinas son parecidas a las realizadas en la decoración del vaso con un asunto de los Horacios, hoy en la Biblioteca Nacional de París, que Kris atribuye a Giovanni Bernardi Castelbolognese[401], artista que trata el episodio del comienzo del diluvio y el arca en una original bandeja conservada en el Museo degli Argenti, n.° 13 de la colección del Bargello.

También en el Louvre existe un vaso, la copa con tapador MR. 338, muy semejante en su labra. Tiene la parte inferior gallonada, semejante moldura de ovas interrumpidas por grupos de tres perlas y su asunto consiste en la historia de Noé.

Pero advertimos, ya en la lectura de nuestra tesis, finalizada a mediados de 1998, que se acentúa el parecido, hasta el





punto de poder decir que son de la misma mano, en los árboles y personajes con que se decora una peana de cristal, en forma de columna con su base, para una imagen de la Victoria, que curiosamente, representa asuntos relacionados con la Monarquía Hispánica (Gemas 1921), existente en Florencia[402], que fue del cardenal Carlo Visconti. Aquí los árboles, las fisonomías, los paños, los rizos tan peculiares del cabello, el tratamiento anatómico de los pequeños personajes, coinciden con el vaso del Prado. Base y columna fueron datadas por Kris hacia 1530, considerándolas de un maestro de la Italia septentrional.

En 1998, Venturelli[403] atribuyó definitivamente la columna a Tortorino, lo que otorga, necesariamente, una datación posterior a su ejecución.

Francesco Tortorino fue conocido en su tiempo como artista especializado en camafeos y cristal de roca, añadiendo Orlandi noticias sobre su excelencia en la labra de las piedras duras, cristales y joyas, que trabajó para Felipe II en El Escorial[404]. Lomazzo, en su *Trattato,* menciona su preferencia por los temas con deidades marinas y fluviales[405]. Algunas fuentes documentales, recientemente investigadas, han permitido ampliar su obra conocida —caso de Martino al tratar de la colección de Ranuccio Farnese[406]— en la que predominan las escenas historiadas, con figuras que, a veces, repite en diversos contextos. De ahí el parecido que advertimos en la columna mencionada.

En cuanto a ésta, Venturelli, en un estudio específico[407], proporciona interesantes datos, pues se trata en realidad del vástago para un espejo, cuya decoración programática alude a los triunfos de la Monarquía Universal Hispánica. El cardenal Carlo Visconti, que fuera embajador de Carlos V y de Felipe II, había legado en 1565 algunos objetos, obra de Francesco Tortorino, a los jesuitas, con intención de ser vendidos para construir una iglesia. Uno de ellos fue descrito como *specchio in cristallo di roca lavorato ad intaglio di cavo* que contenía *l'historia tocante al re di Spagna* y se remataba por un espejo doble enmarcado en oro. En la base hexagonal de la columna está figurado el *Tempietto* de Bramante, joya arquitectónica del Renacimiento que, como es sabido, costearon los Reyes Católicos sobre el lugar donde, según la tradición, fue martirizado San Pedro; a su lado, Carlos V entronizado bajo dosel, con las insignias, encuadrado por un arco triunfal, y aparece también entre los emperadores efigiados en el nudo. También se desarrollan escenas diversas, una de ellas quizás basada en los triunfos africanos grabados por Bernardi, tema que aparece en otras piezas del Prado; una fama; una figura de joven con cesta de trigo y frutas, acaso la paz; otra ambientada en la corte papal con vistas a la nueva basílica; un campo de batalla y una procesión triunfal que asciende por planos torsos, similares a los que decoran la columna trajana. Arriba, el orbe terrestre tallado en una bola de cristal. Se completa con elementos fitomórficos, roleos, decoraciones accesorias y otros diversos detalles, como los mascarones de la base que separan las escenas.

Posiblemente la propia vida de Visconti no sea ajena a la lectura iconográfica de la pieza, pues, además de sus funciones diplomáticas, fue protonotario apostólico y participó en el Concilio de Trento enfatizando la lucha contra los herejes; volvió a España en 1563, muriendo en 1565. Era cortés y severo, pero dado a los fastos e invenciones, además de académico, conocido erudito y poeta. En su calidad de tal, participó en justas poéticas organizadas por los *Académicos Transformados* y dedicadas a Felipe II en su visita a Milán en 1558. Con estos antecedentes, es de suponer que, caso de haber encargado Visconti el espejo, decidió él mismo su programa decorativo. Supone Venturelli que pudo labrarse en 1554, cuando Felipe II fue nombrado señor de Milán, pues se unen aquí la Antigüedad clásica con la política contemporánea y las acciones militares, y éstas con la Iglesia, en un programa de defensa de la fe, y de piedad probada de la Monarquía Hispánica, con sutiles alusiones clásicas, algunas referentes a Hércules y sus columnas, aludiendo al *Hércules Hispano* y la divisa *Non Plus Ultra*. Además, Trajano fue un emperador español. Tortorino, como sucede con el vaso de Madrid, dio un cuidado sabor clásico a su representación, buscando modelos diversos griegos y romanos ya explotados en el campo de los entalles y camafeos, especialmente los de estética augustea. Quizás eso nos explique el tamaño y disposición de las figuras, así como el empleo de algunas técnicas propias del entalle romano, visibles también en el vaso de Madrid. En definitiva, lo comentado enlaza con la obra que estudiamos, oscura en algunos aspectos y que también pudiera estar vinculada a Felipe II.

No es la única vez que el nombre de Felipe II se relaciona con uno de estos espejos, pues en 1590 encargó otro, en cristal, a Pompeo Leoni. Evidentemente, se trata, no tanto de objetos utilitarios, sino de espejos simbólicos, según la *Iconología* de Ripa, atributo de la prudencia, el autoexamen y la contención, en definitiva, la lección de humildad que necesitan los príncipes para no tornarse soberbios.

En cuanto a la escena representada en el *Vaso de la Montería*, comprobamos que en parte está basada en la cacería de Meleagro, según se describe en *Las Metamorfosis* de Ovidio: en efecto, la figura de Meleagro es fácilmente reconocible en la presente composición, al estilo de los dibujos de Giulio Romano. El joven que alancea está inspirado en ejemplos clásicos, como el sarcófago de Meleagro de la colección del duque de Bedford, del que Giulio Romano toma parte de las figuras para un dibujo conservado en el British Museum de Londres[408] o el del Palacio de los Conservadores en Roma. El tema se encuentra tratado también en escultura de bulto redondo como la estatua de Meleagro existente en el Victoria y Alberto de Londres, ejemplos, los tres, recogidos por Díaz Padrón[409]. Venturelli menciona, además, la caza del jabalí del arco de Constantino, escena de la que se repite la figura del caballero que alza el bastón para golpear a la presa de la jauría que es, en efecto, similar al que aparece en la columna[410].

En cuanto al cazador con lanza y una liebre, además de alegoría de la paz, recuerda a España, conocida en el mundo antiguo como tierra de las liebres, por la abundancia de éstas. Quizás el aspecto militar de las figuras, especialmente los caballeros, se refieran a acciones militares, pues quizás no sea casual la caracterización de algunos personajes.

Por último, nos preguntamos si el *Vaso de la Montería* pudo ser otro de los descritos en la donación de Visconti[411]: *...sicchiello di cristallo lavorato finito per mano del detto Tortorino con certe historie fabulose dentro con un manico d'oro benissimo intagliatto e lavorato.*

Ya indicábamos, en 1998, que pudo haber relación, al menos por el asunto decorativo, con la pieza n.º 2.556 del inventario de Felipe II[412], descrita como un aguamanil desmontable:

...Y la otra pieça de la parte de abajo es una copa con pie y un botón de oro, con que se junta; labrado el cuerpo por de fuera con gallones y una montería con perros, árvoles, animales y hombres...

No cabe duda que ambas descripciones se corresponden, pero no necesariamente se refieren al vaso madrileño. Pudo, por supuesto, tener un asa suspendida de las dos monolíticas que el vaso posee, lo que le hubiera dado el aspecto de calderillo o aguamanil. De todas formas, la vinculación estética entre la columna y esta pieza ha sido más que demostrada gracias a Venturelli, lo que indica una fecha aproximada de realización. Si además, ambas parecen tener una compleja simbología, como es el caso de la cacería de Meleagro, susceptible de una lectura ético-política de la lucha contra la oscuridad, se complementa, en lo profano, con la visión del rey, su dinastía y España como defensores de la Cristiandad católica y, al tiempo, monarquía universal.

Con todo, consideramos que ésta es una de las piezas más bellas e interesantes de toda la colección española del Delfín de Francia. Así lo debió entender el propio dueño, cuando, de ciento cincuenta pistolas, su valor aumentó a trescientas, según nota marginal del inventario de Versalles.

104 *Copa alta con emperadores, virtudes y la fama, pareja del n.° 89, vasos robados en 1918*



Talleres indeterminados (vasos).
París, taller de las figuras esmaltadas (?), 1663-1689 (monturas).
Ágata, ónice, oro parcialmente esmaltado.
Estuche n.° MNAD: 407.

Inventarios: Angulo: no lo cita. Robado en 1918; inv. 1689: n.° 450 A, «Un autre pareil» (al n.° 449 A); inv. 1746: n.° 104, *«Un Vaso en forma de Copon con su pie, y Tapa todo de Agata con dos guarniciones en el pie, y tres Cartelas que rematan en Caveza de Aguila, otra en el medio con ocho piezas aovadas de la misma Piedra, y ocho medios Cuerpos que las dividen, y representan Emperadores; en la Tapa otra guarnición engastadas en ella siete piezas tambien aovadas de la misma Piedra, con su remate, en que están tres Figuras sentadas, qe. repres.tan Fortaleza, Esperanza y Templanza; en lo Superior una Bola tambien de Agata y sobre ella una Fama con Alas, y Trompeta, qe. todas dhas guarniciones son de color de oro esmaltado, y Tiene una Tercia, y cinco dedos de alto inclusa la Fama...»;* inv. 1776: n.° 15, *«Otro vaso de la misma piedra, guarnezion y hechura que el antezedente* (n.° 14), *a excepcion de las figuras de cuerpo entero, que representan la fortaleza, esperanza y templanza, en lo superior dos bolas de piedra propia, y en ella dos figuras con alas, y su trompeta q.e significa la fama: vale 21.017... 22»;* inv. 1815: *«Conforme: las piezas estan divididas»;* observaciones, 1839: *«La boca de este vaso circular tiene de diametro 4 pulgadas y tres líneas, siendo el de la falda de la taza de 4 y dos lineas tomado en su guarnición. La descripcion del inventario no es propia, pues aparece q. en esta pieza hay dos bolas y dos famas, siendo una en cada vasa.».*

Bibliografía: Ciervo, 1923, XLVI, pp. 154, 172; Angulo, [1944] 1989, p. 211 (fotografía); Verlet, 1963, p. 153; Arbeteta, 1992, pp. 30-31; Arbeteta, 2000c, pp. 52-53.

Vaso similar al n.° 89, del que recordamos que adopta un desarrollo en vertical.

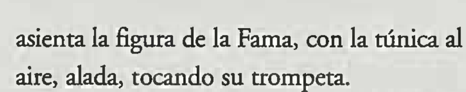
Se compone de veinte piezas de ágata y numerosas guarniciones, que, a causa de su desaparición, no podemos contabilizar con certeza.

El cuerpo, de perfil ovoide, está compuesto por dos piezas de ágata en forma de cuencos, con perfil semicircular y boca redonda, sujetas por ancha faja de oro picado con sobrepuestos de hojarasca, esmaltados de blanco, púrpura, negro, azul y verde de trasflor, al igual que en el resto del vaso. Su diseño consiste en una franja superior de hojas, seguida por otra más ancha, con bocas ovales donde se engastan ocho grandes cabujones de ágata, alternando con ocho altorrelieves que representan bustos de emperadores romanos, con algunos toques de esmalte en ojos y vestimenta, realizados en oro.

Se sostiene sobre un vástago piriforme, también de ágata, unido por anillos esmaltados, molduras con sobrepuestos y dentículos. Tres elementos, de oro esmaltado en forma de ese con cabezas de águilas, configuran un trípode.

El pie es una pieza de ágata amigdaloide, quizás sardónice, que parece más antigua que el resto. Se adorna con ancho ruedo de oro picado y sobrepuestos esmaltados de hojarascas y mascarones caprinos.

Una compleja estructura remata el vaso. Parte de una cenefa de hojas labradas en oro; sobre ésta se aprecia un cuerpo con gallones esmaltados de diversos colores. Sigue un grueso anillo abombado, con siete cabujones ovales de ágata dispuestos en horizontal, en campo de roleos pintados sobre blanco. Finalmente, una estructura cupuliforme corona la pieza, con tres cuerpos gallonados y esmaltados, en cuyo borde se asientan tres figuras femeninas, semidesnudas, esmaltadas de blanco, que, según el inventario de 1776, representan la Fortaleza, la Esperanza y la Templanza. Sobre una bola de ágata se



asienta la figura de la Fama, con la túnica al aire, alada, tocando su trompeta.

Este vaso formaba pareja con el n.° 89, ambos robados en 1918. Como ya se comentó más arriba, las figuras desnudas son similares a las del vaso n.° 15 (50 de Angulo), pero la decoración de las guarniciones es diferente.

Las figurillas blancas representan, en este caso, virtudes, como son la Prudencia, la Justicia y otra la Constancia. La personalidad de estas pequeñas esculturas, perceptible en las fotografías, hace pensar en un taller concreto, lo que no pasa de una mera hipótesis, pues las guarniciones realizadas pertenecen a vasos robados o mutilados en 1918 y no se han podido examinar.

El diseño de las patas, las cenefas de hojas y la presencia de elementos clásicos, siguen las pautas del estilo propio de la escuela de París, con exponentes como Jean I Berain. En la fotografía de Laurent se aprecian, en el remate del vaso, zonas de esmalte pintado liso decoradas con unos toques

de esmalte oscuro, basados en los esquemas decorativos publicados en 1663 por Giles L'Egaré para ser aplicados sobre superficies de esmalte pintado en un solo tono, blanco, pastel o rosado[413]. Son orlas y composiciones florales a base de motivos menudos, realizados en negro, como salpicados. Este recurso decorativo está presente también en los vasos n.os 79, 91, 129 y 134.

Véase, en cuanto a la posible simbología y paralelos, el comentario del vaso n.° 89, y los ejemplos mencionados.

El estuche, idéntico al del n.° de inventario del MNAD 405, contuvo uno de los dos vasos que forman pareja, los n.os 89 y 104.

En realidad no podemos afirmar cuál de ellos exactamente corresponde a cada estuche, puesto que ostentan las mismas etiquetas, que suponemos referentes al inventario de 1776, ya que uno de los números coincide, y miden prácticamente igual, lo mismo que los vasos. Por tanto, la adjudicación de un vaso u otro es provisional, ya que no ha sido posible su examen, por restar únicamente viejas fotografías como testimonio, tras su robo en 1918.

Sin embargo, el vaso n.° 104, a su vuelta de París, había sido alterado volumétricamente, pues ostentaba una peana de oro calado y esmaltado, adornada con camafeos, que perteneciente al vaso n.° 72, fue descrita por la Junta, quien asimismo advirtió que se daba «...la circunstancia de no caber (el vaso) en su estuche...».

Por lo que se aprecia en la fotografía de Laurent, tal anomalía fue corregida, devolviéndose al vaso n.° 72 (Angulo n.° 33), el pie ornado de camafeos, y colocando el suyo auténtico en su lugar.

La decoración del estuche, en todo similar a su pareja, está formada por el revestimiento de piel vinosa habitual en la serie decorada con las armas del Delfín, colocada con muchas arrugas sobre la superficie, lo que hace que la impresión se resienta y el dorado esté borroso. Un sembrado de lises y delfines medianos se complementa con borduras dobles de ovas y pirámides de puntos, además de una crestería de dobles lises y ovas.



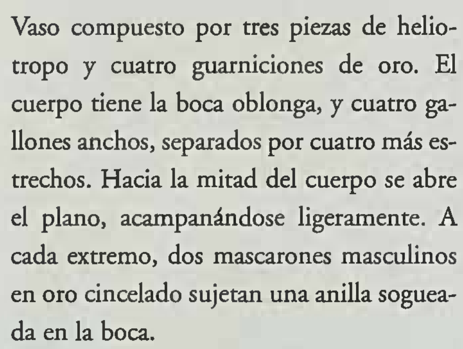
105 *Copa de heliotropo con guarniciones de oro y dos mascarones con anillas*

Milán, primera mitad siglo XVII (?) (piedra).
París (?), segunda mitad del siglo XVII (montura).
Heliotropo, oro.
Estuche n.° MNAD: 377.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00053; cat. Angulo: n.° 53, *COPA GALLONADA DE DIASPRO, «Alto cm. 19»*; inv. 1689: n.° 16 A, *GRAND VASE DE JASPE D'ORIENT EN FORME DE CUVETTE, «...haut de sept pouces & demi, long de mesme & large de cinq pouces & demi»*; inv. 1746: n.° 105, *COPA CON SU PIE TODO DE PIEDRA VERDOSA, «...tiene once dedos de alto, once y medio de largo, y ocho y me.o. de ancho...»*; inv. 1776: n.° 25, *VASO GRANDE ARMINELLADO CON SU VASA, Y PIE DE PIEDRA SANGUINA GUARNEZIDO TODO DE ORO*; observaciones, 1839: *«...tiene 7 pulgadas y 9 lineas en su mayor dimension...»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, LIII, pp. 155, 159; ANGULO, [1944] 1989, pp. 96-97; VERLET, 1963, p. 152; ARBETETA, 1992, p. 31.





Vaso compuesto por tres piezas de heliotropo y cuatro guarniciones de oro. El cuerpo tiene la boca oblonga, y cuatro gallones anchos, separados por cuatro más estrechos. Hacia la mitad del cuerpo se abre el plano, acampanándose ligeramente. A cada extremo, dos mascarones masculinos en oro cincelado sujetan una anilla sogueada en la boca.

Se sujeta al vástago mediante una moldura de oro con decoración floral incisa y adornos en ce.

El vástago es bulboso, decorado con gallones helicoidales y hojuelas en la base.

Un anillo de oro fija esta estructura al pie, con zócalo de gallones y ruedo acampanado con los extremos de los gallones.

En 1918 le fue arrancada, con gran deterioro, una guarnición de oro que recorría todo el labio, decorada con guirnaldas de flores incisas. También desapareció la falda del pie con dentículos, gallones y cables, que dotaba al vaso de diferentes proporciones.

La guarnición del labio, con decoración grabada en el oro, como la del n.° 45 y la tapa desaparecida del n.° 98, nos remite a diferentes ejemplos producidos en Francia, especialmente París. Aunque los mascarones evocan el gusto italiano, existió en la colección del Delfín otra pieza que quizás estuviera emparentada con la presente, con su guarnición realizada en oro, siguiendo diseños clasicistas similares a algunos proyectos de Jean Berain para fuentes y paneles decorativos, que ya se han citado.

De estética parecida, su tratamiento técnico es completamente diferente al de los n.os 61, 63, 5 y 131.

En cuanto al vaso, Angulo señala su semejanza con el n.° 49 de su catálogo, que corresponde al n.° 82 de la presente relación, semejanza que se hace especialmente patente en el nudo y el material empleado, heliotropo o sanguina que parece de la misma veta. Coinciden el detalle arcaizante de los gallones helicoidales en el nudo, el cuerpo lobulado e incluso el material, que parece de la misma veta de sanguina.



Las proporciones de ambos vasos son barrocas, aún contenidas, y el detalle de los gallones recuerda la tradición milanesa.

El estuche toma el aspecto de taza oval, profunda, con vástago abalaustrado y pie. Está forrado interiormente con terciopelo rojo en buen estado, y unos almohadoncitos de seda carmesí para preservar los delicados mascarones cincelados con sortijas en la boca, colocados en los extremos del vaso.

La apertura es complicada y recuerda a la de la caja del n.° 63 (64 de Angulo), pues, como ésta, se abre, mediante charnelas, en forma de tríptico, dejando una faja vertical con la base en medio.

La decoración, sobre tafilete rojo de buena calidad, consiste en un *semis* de lises de calles muy estrechas, formando retículas, al estilo de ciertas encuadernaciones de la época de Carlos IX[414].



106 *Copita oblonga de sardónice con dos mascarones y su tapa*



Praga, OTTAVIO MISERONI o su taller, hacia 1590 (piedra, quizás retallada).
JAN VERMEYEN o su círculo, Praga, hacia 1590-1600 (montura).
Ágata amigdaloide, oro esmaltado.
En el interior, en un papel, n.° 44.
En la base, n.° 44-100 p.
Estuche n.° MNAD: 21.960.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00016; cat. Angulo: n.° 16, *COPA ABARQUILLADA DE AGATA, «Alto cm. 9,5»*; inv. 1689: n.° 44 A, *VASE EN FORME DE COUPE OVALE D'AGATE-ONIX SUR SON PIED à BALAUSTRE & SON COUVERCLE, «...haut de deux pouces & demi sans le petit vase, long de quatre pouces sur deux de large»*; inv. 1746: n.° 106, *COPITA DE HECHURA OVALADA CON SU PIE, «...tiene cinco dedos de alto, seis de largo y tres de ancho...»*; inv. 1776: n.° 55, *VASO PEQUEÑO EN FORMA DE BARCO*; observaciones, 1839: *«...El diametro mayor es de 3 p.s. y 91/2 li.s. y el menor de 1 pulg.s. y 11 lin.s»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, LXII, pp. 156, 161; ANGULO, [1944] 1989, p. 41; VERLET, 1963, pp. 147 (sólo il.); ARBETETA, 1992, p. 31.

Vaso compuesto por cinco piezas de ágata, seis guarniciones de oro esmaltado y un aplique de lo mismo.

El cuerpo, de boca muy ovalada, adopta un perfil naviforme, no simétrico, al igual que la tapa, en arco rebajado de lados desiguales. Sobre ésta, una guarnición anular con faja de oro esmaltado de negro, sustenta un jarroncillo abalaustrado, que debió tener algún aplique metálico en el remate, probablemente un ramito.

La tapa lleva reborde liso, mientras que el cuerpo remata en un ancho labio plano, ornado de delicados esmaltes excavados. Borde con delfines, pabellones y frutos, además de dos mascaroncillos con rostros de muchacho en esmalte translúcido verde, rojizo, tostado y azul opaco. Justo debajo, en cada extremo del cuerpo, hubo dos mascarones femeninos de oro, entre cartones, de los que queda sólo uno, labrado con suma habilidad, y enriquecido por detalles esmaltados. Diseño de cartones en el interior, tras los mascarones. Se aprecian espigas y un agujero tapado en el cuerpo donde estaba el otro mascarón.

Dos guarniciones simples, como la primera descrita, unen el vástago piriforme con el cuerpo ya descrito y un pie de cuello corto, base plana y ovalada, que se rodea por otra guarnición esmaltada simulando cabujones de rubí y distintos motivos recortados nítidamente y excavados en la masa de oro. Los colores son azul, verde y rojo de trasflor; blanco opaco.

Ya en 1746 faltaba uno de los mascarones femeninos y parte del remate superior, que el inventario de Versalles describe como *petit Vase d'Agate garni d'or*, lo que seguramente consistía en un ramillete sobre el jarroncito de ágata que queda, si nos atenemos a la forma del estuche. La piedra, identificada en el estudio gemológico como ágata amigdaloide, parece de veta antigua en cuerpo y tapa. La escasa simetría del perfil sugiere asimismo que se trate de una reutilización, ya que las dos piezas podrían ser bizantinas.

En cuanto a la montura, al menos la parte central pudiera ser obra de Jan Vermeyen (Bruselas, antes de 1559-Praga, 1606) o de algún orfebre muy próximo, realizada bajo el reinado de Rodolfo II en Praga, posiblemente hacia el último decenio del siglo XVI o 1600. La obra de este orfebre se caracteriza por la presencia de pabellones, frutos y otros elementos estilizados, excavados en la superficie lisa del oro y animados por esmaltes de trasflor, embutidos en variado contraste cromático[415]. La taza de calcedonia PL. N. 1665 del Kunsthistorisches Museum[416], tiene diseño parecido en la guarnición del labio. Esta obra, realizada por Vermeyen, ya aparece en el inventario de 1607-1611. Corresponden a la misma estética dos vasos en el Museo degli Argenti, en Florencia: una copa (n.° 471 de la colección de Gemas) con similar estructura decorativa y cromática, que repite, idéntica[417], y otra copa (Gemas, 411), con guarnición del mismo taller, realizada en jaspe[418], obras datadas en la segunda mitad del siglo XVI, que formaron parte del tesoro de la Tribuna de los Uffizi.

Otra montura de Jan Vermeyen (Kunsthistorisches Museum, PL. N. 1871), en este caso un vaso de heliotropo con un niño o Baco joven de oro, presenta una faja estrecha de esmalte embutido blanco y otra ancha, en oro liso, con esmalte excavado en diversos colores, y diseño de pabellones, cartones, aves y frutos, que recuerda al presente vaso y al diseño simplificado del pie del n.° 129, obra que hemos atribuido al mismo artista y a Ottavio Miseroni. Además del vaso citado, en el que se combinan las guarniciones esmaltadas de rebajo con la presencia de figuras trabajadas en oro, aparecen mascaroncitos de oro en la montura PL. N. 1113, realizada por el artista para un diente de narval, tenido como cuerno de unicornio[419].

Las monturas anulares, con sencilla decoración esmaltada, son parecidas a los productos de fábrica de algunos talleres italianos, y aparecen con frecuencia uniendo los vasos milaneses de cristal de roca. Su presencia abre la posibilidad de que el vaso estuviera montado desde algún tiempo antes, quizás en las décadas últimas del siglo XVI, y que fuera, posteriormente, enriquecido con una montura de lujo, a causa de su valor intrínseco.

Los esmaltes policromos, embutidos en la masa del metal previamente excavada, y el mascaroncillo de oro, recuerdan, además de los trabajos de Vermeyen, algunas obras centroeuropeas, como el frasco firmado por Franz Karl, en Salzburgo, en 1602, que se conserva en el Museo degli Argenti[420]. Obras similares realizaron, entre las décadas finales del siglo XVI y la inicial del XVII, diversos plateros, como Esaias van Hulsen y las sagas de los Grosz y los Lencker, basándose en los grutescos publicados por Hans Vredeman de Vries, el mismo Hulsen o los dibujos de Daniel Altenstetter. En Viena, Stuttgart y Munich se conservan diversas obras de los autores citados que pueden servir de ilustración[421].

El remate de balaustre o jarroncito aparece en algunos vasos asociados con el taller de los Miseroni[422], y también lo encontramos en el n.° 9 del Prado y en un vaso avenerado de lapislázuli, en el Louvre, MR. 265.

Este vaso dispone de un singular estuche, del que hemos ido identificando sucesivamente diversos fragmentos, dispersos por los almacenes del MNAD.

Reconstruido, consistiría en un cuerpo muy ovalado, prolongado, sujeto por corto vástago cilíndrico y pie oval con sección en forma de arco rebajado. Abridero vertical y longitudinalmente, tuvo dos mitades, una con la base, unidas entre sí por un juego de seis aldabillas con sus cierres.

Su forro de terciopelo rojo se conserva en buen estado, no así el recubrimiento de piel negra, probablemente tafilete, que se halla decorada con nítidas estampaciones de pequeños hierros: flores de seis pétalos polilobulados, margaritas de cinco pétalos de perfil curvo, hojas de hiedra y ramilletes de hojas picudas, y conejillos que parecen sacados de un tapiz de verdura.

En la parte superior, un receptáculo en cúpulas superpuestas cobijaba el remate del vaso, compuesto por un botón en forma de jarroncito y, posiblemente, un ramillete esmaltado que los inventarios no especifican. El estuche, puesto que no se reformó posteriormente la montura del vaso, ha de ser el original, extremo que confirma el estilo decorativo y la disposición del gofrado.





107 *Tacita acorazonada con asa en forma de rama*

China, comienzos de la dinastía Ch'ing, siglo XVII.
Ágata.
Estuche desaparecido.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00068; cat. Angulo: n.° 68, *TACITA DE AGATA, «alto cm. 4»*; inv. 1689: n.° 349 A, *«Une petite Tasse d'Agate d'Orient...»*; inv. 1734: n.° 349, *«Una Tazita en Figura de corazon...»*; inv. 1746: n.° 107, *TACITA EN FIGURA DE CORAZON CON SU ASA, «...tiene dos dedos de alto, cinco de largo, y tres y medio de ancho...»*; inv. 1776: n.° 50, *UNA TAZITA CON SU VASA DE PIEDRA AGATA*; Observaciones, 1839: s.m.d.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, pp. 112-113; ARBETETA, 1992, p. 31.





Vaso formado por una sola pieza de ágata, con asa en forma de rama, curvada sobre una taza de boca lanceolada, exvasada, con paredes lisas. El asa se ramifica en la base con hojas y flores talladas y otra flor encima.

El perfil plano de la parte superior del asa es frecuente en las producciones de inicios de la dinastía Ch'ing.

El fruto representado es un melocotón, símbolo de la inmortalidad. Este motivo, frecuentemente realizado en jade, es muy popular, especialmente al final del período Qing. Como prueba de su aceptación, proponemos dos paralelos separados en el tiempo: uno de la dinastía Yuan (siglo XIII), de estructura simple y diseño similar al ejemplar de Madrid[423], y otro, de la dinastía Ming, firmado por Zingang, de la familia Lu (1522-1639)[424], más parecido a las desaparecidas tazas del n.° 131.

Tasada en 1779 en mil reales, muy parecido su valor al de otra pieza de pequeño formato, como es el pomito con asa monolítica n.° 80, en ágata amarilla.

108 *Salvilla formada por siete placas de cristal*



Milán, taller de los MISERONI, primera década del siglo XVII.
Cristal de roca, plata dorada.
Estuches n.os MNAD: 299 y 301 (tapa y caja).

Inventarios: Inv. Prado, n.º 000102; cat. Angulo: n.º 102, *BANDEJA, «Diametro mayor cm. 25»*; inv. 1689: n.º C 147, *GANTIERE OVALE COMPOSÉE DE SEPT MORCEAUX DE CRISTAL, «...longue de neuf pouces & trois lignes sur sept pouces & demi de large»*; inv. 1746: n.º 108, *SALVILLITA DE CHRISTAL DE ROCA, «...catorce dedos de largo; once y medio de ancho»*; inv. 1776: n.º 97, VANDEJITA AOBADA DE CHRISTAL DE ROCA; observaciones, 1839: *«El diametro mayor es de 9 p.s y 3 lineas»*.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 166; ARBETETA, 1992, p. 31.

Bandeja compuesta por siete piezas de cristal de roca sujetas por una estructura oval de plata dorada. La pieza central es ovalada y, en sus extremos, tiene abiertos unos roleos con hileras de granos. Le recorre una moldura acanalada que se sujeta a otra mayor mediante unos elementos dobles, perfilados en forma de ces contrapuestas y unidos con tornillos de cabeza en forma de flor, encajando las seis piezas de cristal que componen el ala de la bandeja.

Se asienta sobre un pie ovalado, en plata, que visto desde arriba, forma, con las dos molduras, un diseño concéntrico.

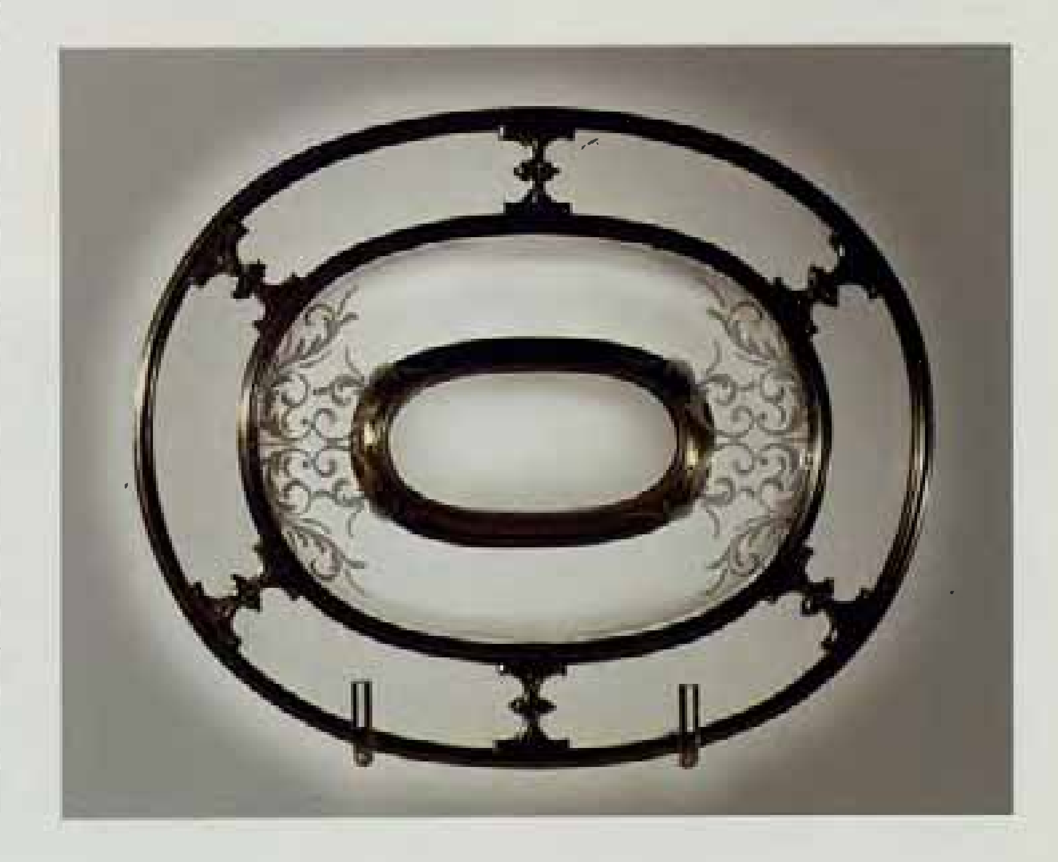
Aquí, el protagonista es el propio cristal, de extraordinaria calidad, lo que hace de esta una pieza singular, pues, es tan sumamente limpio que produce la ilusión óptica de que falta en torno al borde, donde las piezas de sujeción llevan a transmitir la sensación de estructura montada al aire. La decoración, aunque sencilla, está grabada con mano segura.

A pesar de lo escueto de la descripción de 1689, las medidas del largo coinciden con las que proporciona la Junta.

La estructura es similar a la de la bandeja n.º 124 (103 de Angulo), y obra probable del mismo taller, con decoración más rica, aunque de peor calidad en el diseño y menor pureza del cristal y resulta ser algo más corta[425].

En el Louvre existe una bandeja oval, formada por siete pedazos, con el n.º E. 128.

Las piezas caladas que unen los pedazos de cristal son semejantes a los de la bandeja n.º 11, con el que también está relacionada la bandeja n.º 124 arriba citada. Las florecillas se encuentran en las guarniciones de las dos piezas, y, por sus paralelos, pueden adscribirse al taller de Miseroni. Al comentar la bandeja n.º 11, recordamos otra bandeja que, realizada hacia 1615, se conserva en la Schatzkammer der Residenz de Munich (n.º inv. D. 59), con similares piezas de unión en el ala, en este caso, ricamente decorada. Según Distelberger, sus placas de cristal fueron realizadas en el taller milanés de los Miseroni[426]. Esto abre la posibilidad de que las dos bandejas y el azafate n.º 106 arriba citados provengan también del mismo taller, que, necesariamente entregaría sus piezas ensambladas, dada la forma del objeto, bien con una guarnición provisional para ser sustituída por otra —del tipo de la presente, casi lisa y en plata dorada— bien ricamente ornamentado por los plateros del taller.



109 Taza baja de jaspe con delfines de plata por asas





Praga (?), principios del siglo XVII (piedra).
Sajonia o Dinamarca (?), siglo XVII (montura).
Jaspe, oro.
Alto aprox. 4,50 cm.
Estuche n.° MNAD: 296.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00058; cat. Angulo: n.° 58, *TAZA DE JASPE ABARQUILLADA, «Alto cms. 5»*; inv. 1689: n.° 392, *TASSE OVALE DE JASPE SANGUIN GLACE à DEUX ANSES FIGURÉS DE DEUX DAUPHINS D'OR, «...haute d'un pouce dix lignes, longue de cinq pouces six lignes & large de quatre pouces huit lignes»*; inv. 1746: n.° 109, *TAZA DE HECHURA OVALADA, «...tres dedos y medio de alto, ocho y medio de largo, y seis, y me.0 de ancho»*; inv. 1776: n.° 39, *VASO ABARQUILLADO DE JASPE*; observaciones,1839: *«El diametro mayor es de 5 p.s y 5 l.s y el menor de 4 p.s y 2 lin.s»*.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 103; ARBETETA, 1992, p. 31.

El vaso, de una sola pieza, consiste en una taza de jaspe de boca oval, y perfil abarquillado, lisa, que tuvo hasta 1918 una sencilla guarnición de asas en forma de delfín unidas por medias lunas caladas, todo ello de plata dorada, situado en la mitad de la parte más ancha. Esta guarnición, con líneas incisas para subrayar las nervaduras de las hojas, parece obra ejecutada en algún taller del norte de Europa, a juzgar por algunos ejemplos, como un trabajo parecido que decora un vaso en las colecciones del castillo de Rosemborg (n.° inv. 1.122), obra atribuida a Caspar Herbach (1600-1664), llegado desde Sajonia a la corte danesa en 1642. Es una mantequillera realizada para Christian IV, cuya cifra aparece en la tapa, junto con la fecha de 1643 y el tetragrama con el nombre divino en hebreo. El cuerpo es también un tazón bajo, cuadrilobulado, de serpentina de Sajonia, que muestra cuatro patas de la misma piedra. Aunque más rica y compleja, la solución de los laterales, a base de hojas caladas, nos recuerda a la del Prado, con la que coincide en fecha posible de ejecución, 1643[427].

El propio jaspe, e incluso la decoración barroca del estuche, en piel roja, parecen subrayar la posibilidad indicada.

La tapa del estuche ostenta una decoración casi popular, de marcado *horror vacui*.

Tangentes a una tachuela de cabeza dorada, dos ruedas o florones centrales se disponen a base de hierros sueltos con ramilletes de flores, palmas, florecillas de siete pétalos que desarrollan radios fusiformes y de puntos, flores de cuatro pétalos, palmetas, claveles, hojas, lises muy floreadas, etc.





110 Vaso de cuarzo citrino en forma de velón con dos mecheros en oro esmaltado



OTTAVIO y DIONISIO MISERONI o éste último, Praga o Milán, primer cuarto del siglo XVII.
Cuarzo citrino, oro esmaltado.
Estuche n.° MNAD: 363.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00096; cat. Angulo: n.° 96, *OLLA PEQUEÑA CON DOS BEBEDEROS, «Alto cm. 14»*; inv. 1746: n.° 110, *VASO EN FORMA DE VELON, «...tiene ocho dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 104, *VASO CON SU PIE, TAPA DE CRISTAL DE ROCA, HECHURA DE VELON*; observaciones, 1839: no cita medidas.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 158; ARBETETA, 1992, p. 31.

Vaso compuesto por tres piezas de citrino y siete guarniciones de oro con esmalte excavado en negro.

Cuerpo ovalado que desarrolla cuatro lóbulos, más acusados los de los extremos, donde se asientan dos guarniciones, con cuello corto, cilíndrico, y piqueras como los mecheros de un velón. La decoración consiste en gruesas ondas y volutas labradas en el cuarzo, que surgen de la base y se superponen a un diseño de gallones paralelos, que se reduce en torno a la boca, de grueso borde, al igual que la tapa, gallonada al modo tradicional y de perfil acampanado. Dos asas de oro, a modo de cartones, en ese, surgen transversales. Su decoración consiste en un rayado, con esmalte embutido que desarrolla un tema ornamental muy delicado, derivado del motivo de los *candelieri* renacentistas, lo que, al igual que los mecheros, crea una sensación de finos arabescos. Sobre la tapa, una guarnición anular con motivo esmaltado de ovas y franjas, sostiene un remate de balaustre, también gallonado y con boliche, en un tono más oscuro que el resto del vaso. Un anillo con decoración de volutas sujeta el pie, labrado con gallones, a la base del cuerpo. La guarnición de la base lleva la habitual cenefa de ovas y franjas, además de unos arabescos.

Éste es uno de los pocos vasos del conjunto de las alhajas que no ha sufrido deterioros, y se halla, por tanto, en su estado original.

El vaso, de buena factura y mejor diseño, puede relacionarse con el taller praguense de los Miseroni, concretamente con Dionisio, nacido y muerto en Praga (1607(?)-1661) hijo del célebre Ottavio, nacido en Milán en 1567, y activo en Praga desde 1588 a 1624. Su padre lo introdujo en su propio taller, donde colaboró con él en la producción de varios vasos, y no tardó en ganarse el aprecio del emperador Rodolfo II.

Dionisio fue un creativo artista cuyas obras presentan con frecuencia decoraciones de profundas líneas en ritmos curvos o quebrados, corriendo paralelas, evocando, bien formas orgánicas, bien cuerpos geométricos de aristas vivas que juegan con la refracción del cuarzo al ser tallado en paredes gruesas y pulidas.

La presente es obra de características depuradas y un nuevo estilo en la decoración, vinculado con los movimientos del manierismo final, los estilos animistas y auricular, que constituyen para Dionisio una fuente de inspiración que llevará al máximo nivel artístico. Vuelven las labores de paredes gruesas, agudas aristas, ondas y volutas paralelas, que recorren libremente las superficies, no sujetas a estructuras tan rígidas como las decoraciones fajadas de gallones y cuerpo central abierto con diversos asuntos figurados u ornamentales. Todo esto supone una importante evolución hacia formas menos estancadas, con un nuevo concepto artístico que incluye en el lenguaje formal la utilización de los materiales adecuados. En este caso, el color del citrino se funde con el del oro y sus leves esmaltes negros, que potencian la idea de un cuerpo flamígero, donde las volutas del humo y del incendio interior que sugiere la superficie del vaso, se coronarían con las llamas realmente encendidas.

Este mundo de lo esotérico y lo raro, postrer latido de las cámaras de maravillas, está presente en las creaciones de Dionisio, último gran lapidario de las saga de los Miseroni, embajadores del arte milanés en toda Europa.

Guarda relación estilística con un vaso, publicado por Hayward, atribuido al mismo artista y fechado en el primer cuarto del siglo XVII, también realizado en cuarzo citrino[428].

El cuarzo ahumado y el citrino, esto es, cuarzo con tonalidades amarillas, suponen una variante cromática a la uniformidad del cristal de roca. Consideradas rarezas, estas materias fueron del agrado de Dionisio Miseroni, del que se conocen varios vasos labrados con estos materiales, como los conservados en el Kunsthistorisches Museum de Viena PL. N. 1330, vaso de citrino, realizado hacia 1647, y PL. N. 1339, de cuarzo ahumado, algo posterior[429].

En cuanto al vaso del Prado, su forma de suaves curvaturas así como el perfil, pueden relacionarse con el vaso conservado en





Viena (KHM, PL. N. 2302), atribuido al taller de Ottavio Miseroni. Ritmos curvos, como volutas de humo, encontramos en la popa de un vaso avenerado, el PL. N. 1331 del mismo museo, estimado por Distelberger obra también de Ottavio.

Más afín, decorativa y estilísticamente, es otra pieza[430], que se considera realizada en colaboración de Ottavio Miseroni con su hijo Dionisio. Se trata de un vaso de cuarzo ahumado, conservado en el Kunsthistorisches Museum (PL N. 1333), donde los ritmos curvos alternan con las rectas paralelas. No obstante, en el inventario de la *Kunstkammer* de Rodolfo II se anota, en relación con cuatro copas de cuarzo ahumado, que «fueron traídas desde Milán por el primo de Octavio (Miseroni)»[431]. Por supuesto, esto no quiere decir que todos los vasos de cuarzo ahumado se realizaran en Milán pero, ante noticias de este tipo, que se van conociendo a medida que avanza la investigación, es necesario extremar la prudencia en cuanto a atribuciones a talleres y lugares, puesto que fue normal la itinerancia de los artistas milaneses a lo largo de varias generaciones, al tiempo que los talleres-matriz continuaban con la producción y servían pedidos, a veces al mismo lugar donde trabajaban miembros del mismo.

Hayward, en su ilustración n.° 578, publica un vaso de cuarzo ahumado, con asas de similar estilo, que atribuye a Dionisio. Creemos, con las reservas expresadas, que el vaso del Prado puede haber sido fruto de la colaboración entre padre e hijo, aunque es factible atribuir la autoría del vaso únicamente a Dionisio, pero sería menester datar el vaso en época más tardía, posterior a 1623, fecha de la incorporación oficial de Dionisio al taller de Praga, o 1624, cuando murió su padre.

La presencia de las guarniciones inspiradas en los esquemas de las llamadas *silhouettes,* nos sitúan ante una moda cuyo apogeo tuvo lugar en los años diez del siglo XVII y a comienzos de los veinte se abandonó paulatinamente.

Las mencionadas *silhouettes* (siluetas), consisten en modelos para orfebres a base de ornamentaciones de cartones finísimos, derivados de los grutescos y el tema de los *candelieri,* recortados con formas picudas, y dispuestos como esquemas para ser esmaltados en esmalte excavado blanco o negro, a modo de positivo o negativo.

Esta tendencia se desarrolla en la primera y segunda década del siglo XVII. En 1609, el maestro de las siglas P.R.K., holandés, publica varios diseños para joyas, basados en este estilo[432], que se recoge en el Prado en los n.os 21 y 96 de Angulo.

Otra ornamentación del mismo estilo es un frontispicio para una obra de Isaías Van Hulsen (1570-1606), editada en 1617, en Stuttgart[433], donde aún se revela más sinuosa y delicada esta tendencia. Numerosos autores de estampas, como Drüsse y otros, publicaron motivos similares.

Por último, insistimos —con alguna reserva en cuanto a su utilización real, que también pone en duda Angulo— en que la función presumible del vaso era como aparato de iluminación, ya que es citado como velón en 1746, extremo en el que incide el inventario, al describir sus picos como «mecheros». El estuche, de piel color vino, ostenta las armas del Delfín. Como toda su serie, es posterior, y su decoración corresponde al subgrupo blasonado de las lises y los delfines, con pequeños escudos flanqueando una de las asas.

111 Copa de ágata agallonada sin guarnición

Alemania o Italia, segunda mitad del siglo XVI.
Jaspe.
Estuche desaparecido.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00062; cat. Angulo: n.° 62, *COPA DE AGATA GALLONADA, «Alto cm. 11,5»*; inv. 1689: n.° A 55, *TASSE RONDE D'AGATE D'ALLEMAGNE TRES BELLE, «...haute de quatre pouces & de diametre quatre pouces & demi.»*; inv. 1746: n.° 111, *COPA REDONDA CON SU PIE, TAPA Y REMATE DE PIEDRA AGATA, «...tiene seis dedos, y medio de alto...»*; inv. 1776: n.° 48, *VASO EN FORMA DE COPON*; observaciones, 1839: s.d.

Bibliografía: CIERVO, 1923, LXI, pp. 156 y 161; ANGULO, [1944] 1989, p. 106; VERLET, 1963, p. 153; ARBETETA, 1992, p. 31.





Vaso compuesto por dos piezas de piedra: la inferior consta de pie alto, acampanado, nudo y cuerpo con perfil de arco rebajado. Toda la superficie está labrada con gallones paralelos, que se ensanchan en el cuerpo formando una boca polilobulada, en redondo. Sobre ésta se encaja la tapa, algo más plana y labrada de igual manera. Los gallones convergen al centro, rematado por una bolita, que parece haber tenido algún adorno encima, aunque el inventario de Versalles ya describe la copa tal como se encuentra actualmente, ponderando la calidad del material, que se ha venido considerando «ágata de Alemania», pero que el estudio gemológico realizado en 1989 considera jaspe.

Por su simplicidad, éste es un objeto difícil de datar y de situar su procedencia.

Sin embargo, la forma de la copa nos recuerda vasos realizados en las postrimerías del gótico, de los que existe en el Prado un ejemplo, la llamada *Copa de Baco,* número 1 de la presente catalogación, que hemos atribuido a Gasparo Miseroni, obra de extrema delicadeza en la ejecución, lo que contrasta con la estética casi bárbara de la presente.

A causa de esta evidente semejanza, quizás debamos retrasar la fecha propuesta por Angulo, que sitúa su labor hacia 1600.

En cuanto al lugar de realización, es tan amplia la gama de posibilidades que, con iguales argumentos se podría atribuir a los talleres alemanes o a los italianos.

Considerada ya en Versalles como pieza valiosa por la calidad de la piedra, fue adquirida por cuarenta pistolas y, en nota marginal se reseñaba que su valor ascendió a cien, lo que la sitúa al mismo nivel de valoración que el número 36, el vaso de Cupido cabalgando el dragón (Angulo n.° 19), y por encima del precio de varios vasos de prasma, hoy en el Louvre. Se apreció en cinco mil reales en 1776.

112 Jarro de cristal con asa en forma de cartón



Milán, taller de METELLINO (?), último cuarto del siglo XVI.
Cristal de roca, oro esmaltado.
Estuche n.º MNAD: 408.

Inventarios: Inv. Prado: n.º 00098; cat. Angulo: n.º 98, *JARRO CON ASA EN FORMA DE CARTON, «Alto cm. 26»*; inv. 1689: n.º 7 C, *«Une grande Eguiere...»*; inv. 1734: n.º 7, *«Un Aguamanil con su pie (sentido) y Asa...»*; inv. 1746: n.º 112, *AGUAMANIL CON SU PIE Y ASA TODO DE CHRISTAL DE ROCA, «...quince dedos de alto...»*; inv. 1776: n.º 93, *JARRO DE CRISTAL DE ROCA*; observaciones, 1839: *«...Su mayor diámetro desde el asa hasta el pico es de 5 p.s.»*.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 160; ARBETETA, 1992, p. 31.

Vaso que consta de cuatro piezas de cristal de roca y una guarnición de oro. Cuerpo oblongo, de perfil no simétrico. Visto de frente, el vaso, hondo, se levanta en líneas paralelas, y, a uno de los lados, surge un pliegue que forma la piquera. El plano superior de la boca se corta con una leve inclinación, con el pico en la parte más elevada. En el extremo opuesto, un asa en forma de ese, gruesa, con hojarasca, molduras y ovas talladas, se eleva sobre la boca, sujetándose en su parte inferior en la espalda del cuerpo. El pie, plano y ovalado, se une por montura de oro con decoración vegetal incisa, a un nudo grueso, decorado con hojas en relieve.

La decoración grabada consiste en unos roleos en la falda del pie y un conjunto de volutas con hojarascas, corolas e hileras de granos, con águilas o fénix estilizados entre ellos.

El diseño de las zonas decoradas ha variado con relación a obras más tempranas: de un desarrollo en horizontal, simétrico, definidos los espacios por molduras, líneas o bandas y proporcionado con los perfiles del vaso, se pasa a preferir áreas de gran riqueza decorativa, que contrastan sin interrupciones con otras vacías, o con pequeños motivos salpicados.

En este caso, el esquema decorativo se desarrolla en vertical, simétrico al perfil trasero del vaso, mientras que la zona próxima a la piquera apenas ostenta dos ramitos y algún insecto. Los insectos son de aparición tardía y se manifiestan en los vasos vinculados al entorno de Giambattista Metellino, artífice que se ha citado repetidas veces.

Un asa grande, en forma de cartón o ese, otorga al jarro un perfil parecido a los llamados «de pico», tipo que aparece reflejado en la pintura flamenca del siglo XV, con ejemplos en España, Francia e Italia principalmente, y cuya semejanza advierte Angulo. Estos jarros han sido clasificados según una sistematización realizada por el profesor José Manuel Cruz Valdovinos[434]. Si comparamos los ejemplares reseñados por dicho autor con el presente, veremos que el asa *en ese* no es frecuente en los ejemplares hispanos, ni la boca ovalada. Tampoco la piquera nace del arranque del cuerpo dotándolo de un perfil trapezoidal, lo que es, diríamos, preceptivo en los vasos de cristal del Prado, n.ºs 69 y 96, además de éste.

El vaso número 96 (Angulo n.º 99), aún más tosco en su ejecución y también con insectos, guarda una estrecha relación con el presente. Ambos mantienen el esquema estructural de los «jarros de pico» con cuerpo hondo y estrecho, aunque están muy lejos de los modelos originales y de la calidad de ejemplares más tempranos, como el n.º 69 (n.º 97 de Angulo, a cuyo comentario remitimos). En el Louvre hay también vasos que corresponden a la forma del *jarro de pico*, con boca de perfil oblicuo y pico vertedor ascendente, como el n.º OA. 31.

La forma del asa tiene su precedente en una taza baja, obra de Gasparo Miseroni, conservada en el Museo degli Argenti, que guarda relación con el n.º 1 y es obra de la segunda mitad del siglo XVI, n.º 501 de la colección de Gemas[435]; con la misma forma, aunque lisa, vemos un vaso del Louvre, el OA. 5376; otra, nervada, en el n.º MR. 277 del mismo museo, un bernegal con profusa decoración de roleos entrecruzados, y en forma de ces contrapuestas, también nervadas, son las asas de un jarro que Distelberger atribuye al taller milanés de los Miseroni (Louvre, E. 98)[436].

En el Prado son semejantes las asas de la jarra n.º 92, decorada con dobles rosetas, y las volutas nervadas aparecen también en la parte inferior de las bichas que forman las asas de la jarra n.º 86.

La mala calidad del cristal de roca con inclusiones negras, nos indica que el taller no es de primera línea, o bien que se trata de un producto más económico dentro de una gama. En todo caso, se aprecia una fuerte decadencia con respecto a las grandes obras del siglo XVI. El tallado del vaso no adquiere los niveles de sutileza que alcanzan otros ejemplares, ya que paredes y pulido del cuerpo son algo gruesos y de acabado poco refinado, aunque el grabado es diestro técnicamente, si bien el diseño es pobre, lo que indica la presencia, en el taller de origen, de *intagliatori* mejores que los *cristallari*.

La presencia de insectos y pequeñas aves, común a numerosos vasos de las colecciones europeas, cuyos ejemplos se han citado profusamente, son, posiblemente, recursos para eliminar defectos del cristal, lo que, a veces, desequilibra la decoración. Este recurso técnico-decorativo, aproxima el vaso al entorno del taller de Metellino, si bien en este caso, no se aprecian claramente sus características.

Las aves fénix entre roleos aparecen en diversos vasos milaneses, según modelos realizados ya en las postrimerías del siglo XVI y primer tercio del XVII. De mayor calidad es una taza (MR. 305 del Louvre) gallonada, tipo bernegal, con asas en forma de interrogación y gránulos al dorso, que presenta en su base un medallón con un insecto, y aves emparejadas entre roleos en la decoración del cuerpo, algo más naturalistas que las del bernegal n.° 49 y la botella n.° 68 del Prado.

El estuche, posterior al vaso, presenta una decoración de hierros dorados al gusto barroco, que tuvo como temas predilectos la cenefas de motivos llamados de encajes, puntas españolas o soles, alusiones todas a las labores de aguja y bolillo que adornaron cuellos y puños de camisas.

La decoración de «abanicos», llamada así por desplegar —normalmente en esquinas y centro— unos motivos oblongos que recuerdan el varillaje de los abanicos, fue muy popular en diversos países europeos, y se encuentra con asiduidad en las encuadernaciones francesas, españolas e italianas de finales del siglo XVII y principios del XVIII.

En este caso, se desarrolla en torno a una reserva circular a base de roleos cruciformes, vástagos de puntos, «varillas» con una flor de largo tallo dentro.

En las cenefas, evolución de los encajes de soles, con trebolado interior y tres flores, además de una crestería de ovas y puntos. En el vástago, franja con reserva y pequeños lirios. Puntos y ovas a modo de remates de las cenefas más anchas.



113 *Copa con tapa, sostenida por una mujer, robada en 1918*



Época clásica o medieval (?), (algunas piezas de piedra).
París, segunda mitad del siglo XVII.
Ágata, oro esmaltado.
Alto aproximado: 24 cm.
Estuche n.° MNAD: 451.

Inventarios: Angulo: no lo cita. Robado en 1918; inv. 1689: n.° A 25, «*Une Urne d'Agate-Onix dont le couvercle est d'Agate d'Orient enrichi au dessus de sept petites Agates-Onix enchassées dans de l'or emaillé de rouge avec dix godrons, est terminé par une flamme d'or emaillé de rouge. Ladite Urne est portée par une femme d'or emaillé de blanc, bleu, rouge & verd qui est posée sur un pied d'Agate-Onix à vingt un godrons dont le tour est emaillé de blanc, verd & bleu. Haute de neuf pouces & demi, longue de trois pouces neuf lignes & large de trois pouces quatre lignes*»; inv. 1746: n.° 113, «*Una Copa algo ovalada con su pie, y tapa, todo de Agata con una guarnicion que circunda el pie, una Figura que mantiene la Copa, y en la Tapa otras dos guarniciones, la una con sus Mascaroncitos, y en la otra engastadas siete piezas de la misma Piedra, y la última guarnicion en la Tapa, sobre la cual esta un remate de hechura de llamas, todo de color de oro Esmaltado, q.e con dho remate tiene catorce dedos y me.o de alto...*»; inv. 1776: n.° 31, «*Un vaso en forma de copon, con su tapa, pie y remate de piedra Agata: el vaso, y pie agallonado, la tapa lisa, y el remate, y ocho piedras pequeñas, guarnezido de oro a modo de llamas: tapa y pie tambien guarnezida, esta con dos mascarones, y un genero de conchas, y hojas con media caña esmaltado de berde, y calado, el pie es de hojas, cintas y genero de gallones: la vasa una figura de cuerpo entero, q.e mantiene el vaso con las manos, todo de oro, esmaltado de blanco, negro y azul, verde y rojo, regulado en nueve onzas, poco mas ò menos que todo con la piedra del vaso con su caja vale 9.086... 12*»; observaciones, 1839: «*El vaso esta entero y con un pelo o grieta natural; la tapa tine abollada la guarnición como de haberla comprimido p.r el mal empaque; en la guarnicion del remate de la tapa hay siete plaquitas obales de agata; falta el remate de llamas (pero se ha encontrado un jarrito de agata de la misma forma que el descripto en el n.° 17, al que falta una de las asas y la parte que figuraba la tapa y que tiene siete granates colgantes). El vaso y su pie son de agata algo musgosa. El diametro mayor es de 3 pulgadas y 9 lin.s., y el menor de 3 p.s y 3 l.s. La altura de la figura de oro es de 3 p.s.*».

Bibliografía: CIERVO, 1923, LV, pp. 155, 159; ANGULO, [1944] 1989, p. 219 (fotografía de Laurent); ARBETETA, 1991, il. 1; ARBETETA, 1992, pp. 31-32.

Vaso compuesto por una copa con su tapa y remate. El cuerpo, de perfil semiesférico, agallonado, parece, a juzgar por las fotografías que se conservan, pieza antigua reaprovechada, con vetas de la variedad llamada tradicionalmente sardónice, aunque la Junta considera que el vaso es de «ágata algo musgosa». Le une con la tapa —otra pieza de ágata con perfil algo más bajo— una ancha cenefa de oro calado con óvalos y franjas de cintas verdes con hojas blancas, que tiene dos mascarones burlescos, también esmaltados.

De la tapa surge otro cuerpo menor, unido por dentículos y hojas, con siete cabujones ovales de ágata. El remate que aparece en las fotografías no es el suyo, pues forma parte del conjunto de pomos descrito en el n.° 6. El original, menor, consistía en una pieza semiesférica de ágata gallonada con una flama de oro esmaltado. Indebidamente colocado, se puede apreciar en las fotografías del vaso n.° 15, desguazado en 1918.

Cuerpo, tapa y remate estaban sujetos por una mujer atlante, figura realizada a bulto redondo, con una banda esmaltada cruzándole el pecho, desnudo de cintura para arriba, toda de oro esmaltado en blanco, negro, azul, verde y rojo. El aspecto general y los toques blancos de los ojos, permiten adscribirla a la misma mano que realizó las figuras en la pareja de vasos con la Fama y los bustos de emperadores (n.ºs 89 y 104). La pequeña escultura se posaba sobre un pie gallonado, con importante guarnición calada. Su remate original, a la vuelta de París, fue colocado en el vaso n.° 15, mientras que se encajó en este vaso uno de los pomos descritos en el n.° 6 de 1746, conjunto del que no se ha encontrado el estuche. Con el volumen alterado, la pieza no cabía en su estuche original, como le ha sucedido a otros vasos, ya que su remate propio de «Hechura de llamas» era mucho más bajo. Desgraciadamente, ambos vasos, el n.° 15 y el 113, que nos ocupa, fueron robados en 1918, subsistiendo, del primero, parte de las guarniciones.

La labor del vaso es francesa, posiblemente de la escuela de París, datable en las postrimerías del siglo XVII, por lo que el estuche, forrado interiormente con seda blanca guateada y al exterior con tafilete rojo, podría ser contemporáneo.

En el inventario de Versalles, la pieza es altamente valorada, estimándose en un precio de trescientas cuarenta pistolas, lo que indica que su hechura, aparte del valor intrínseco, estaba de plena moda.

Hernmarck[437] publica diversas ilustraciones de vasos con atlantes. La ilustración número 195 (p. 72) reproduce un atlante masculino sosteniendo una esfera, realizado en 1602 por Abraham Gessner de Zurich. Se conserva en el Schweizerisches Landesmuseum, Zurich; la ilustración 196

de la misma página presenta una variante tardía, rematada por un águila, de la misma idea, obra de Lorenz Biller II ejecutada en Augsburgo en 1690, que hoy se conserva en el Kunstgewerbemuseum Schloss Köpenick, en Berlín. En la ilustración 199 de la página 73 vemos a san Cristóbal llevando el globo celeste, con el Niño Jesús encima, versión cristiana del atlante clásico. Es obra también producida en Augsburgo, antes de 1629, y se halla en la Grünes Gewölbe de Dresde.

La variante de los viejos, sirenas o tritones acarreando un nautilo es típica de Nuremberg, lugar donde se realizaron obras como las de Nicolaus Schmidt hacia 1600, o las de Friedrich Hildembrant, hacia 1595[438].

Hayward, por su parte, publica obras de Elías o Cornelius Grosz, Augsburgo, entre 1560 y 1580, con el mismo tema del atlante[439]. Aunque abundan las cariátides, son escasos los modelos de atlantes femeninos. La postura de los brazos de la mujercita del Prado, recuerda los de la sirena de oro n.° 12. Como ya comentamos al tratar del salero citado, aparecen figuras masculinas y femeninas de atlantes en una serie de dibujos anónimos de la colección Edmond de Rothschild, catalogados como de la escuela de Fontainebleau, pero posibles copias de Cornelius Bos[440]; otros modelos en diversas actitudes se encuentran en la obra de Jean Mignon (activo entre 1535 y 1555), los dibujos de René Boyvin (1535-1580?), especialmente la orla del grabado comenzado por Milán y terminado por este artista, que representa a la ninfa de Fontainebleau, a lo que se añade la obra gráfica de Etienne Delaune, nombrado en 1552 grabador platero de la Casa Real francesa. La decoración del estuche consiste en estrechas cenefas de encajes (lirios, radios de punteado, orla con margaritas y lirios, ovas dobles, etc.) que encuadran flores de lis dispuestas en apretadas calles verticales, excepto en el pie, donde se desarrollan horizontalmente.



Dicha decoración es similar a la de algunos estuches franceses, como el de cubiertos que, procedente de la colección Montesquiou Fezensac, existe en el Museo de Artes Decorativas de París (n.° 26029), donde parece que se han utilizado los mismos hierros, y es labor francesa del siglo XVII.

114 Pomo con tapa y asas en plasma de esmeralda

Milán, ¿taller de MISERONI?, 1530-1540.
París, posterior a 1689 (guarnición).
Cromojadeíta, oro.
Estuche n.º MNAD: 345.

Inventarios: Inv. Prado: 00056; cat. Angulo: n.º 56, *COPA DE JASPE VERDE CON DELFINES, «Alto cm. 15,5»*; inv. 1689: n.º 7A, *«Un Vase en forme de Coupe ronde de Preme d'Emeraude...»*; inv. 1734: n.º 7, *«Un Pomo redondo, con su pie, tapa y dos Delphines...»*; inv. 1746: n.º 114, *POMO REDONDO, «...incluso el remate tiene nueve dedos...»*; inv. 1776: n.º 33, VASO REDONDO; observaciones, 1839: *«El diametro circular del borde de la boca es de 2 p.s y 3 lin.s.»*.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 100; ALCOUFFE, 1974B, p. 11; ARBETETA, 1992, p. 32; ARBETETA, 2000C, p. 53; ARBETETA, 2000D, p. 137, n.º cat. 8.

Exposición: El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V, La Coruña, 2000, n.º cat. 8.



Vaso compuesto por dos piezas de piedra y una guarnición de oro. El cuerpo, de boca ovalada, adopta un perfil semicircular, que finaliza en un plano liso, donde se eleva el cuello, algo más pequeño y corto, rematado en ancho labio saliente. Tiene, a cada extremo, dos pequeñas asas monolíticas, en forma de delfines, curvadas graciosamente sobre el borde más ancho. Las líneas son muy puras, con una sobriedad delicada que se enfatiza por delgadas molduras. El pie es acampanado y corto, y se ha intercalado un vástago de oro cincelado con suma minuciosidad que representa un trípode, con patas en ese, guirnaldas y hojarascas, apoyado en una base gallonada. En el estuche se advierte un hueco inferior, casi cúbico, lo que revela la importancia que tuvo la guarnición del pie, compensando volumétricamente la masa de oro y la labor de piedra. Desde 1813 aproximadamente, falta la tapa, que, según el hueco que se aprecia en el estuche, tendría forma cupuliforme, escalonada por molduras, y estaba rematada en una bellota o cogollo de oro. Esta guarnición no es la original, pues en el inventario de Versalles se describe una guarnición consistente en un pie esmaltado de verde con varios cercos esmaltados en blanco. La disposición primitiva del vaso quedó alterada al aumentar su volumen con la delicada estructura de consolas y guirnaldas realizadas en oro que se aprecia en la actualidad, al gusto clásico con el que fue decorado el propio Versalles, según modelos proporcionados por Le Brun, Berain y otros ornamentistas. Los cartones dispuestos a manera de trípode recuerdan los del pie del vaso n.º 85 y el n.º OA. 6618 del Louvre, aunque colocados a la inversa. Ambos modelos tienen su parte central picada de lustre, y se encuentran molduras gallonadas en ambos vasos, así como hojas de cogollos en el ejemplar del Prado, y guirnaldas en el del Louvre. La guarnición del pie, también desaparecida hacia 1813, con los cuatro delfines que describen los inventarios, sin duda estaba realizada en el mismo estilo, y podría ofrecer un aspecto similar a los delfines del n.º 61. Todos estos objetos son productos de la platería parisina de las décadas finales del siglo XVII, en este caso, posterior a 1698, ya que, por entonces, el vaso tenía otra guarnición. En cuanto al tipo de piedra con que está realizado el vaso, existen en varios museos europeos, especialmente en el Louvre, un conjunto de piezas delicadamente realizadas con el mismo material, que Alcouffe[441] considera obra de un sólo taller, milanés probablemente, activo hacia los años treinta del siglo XVI, material translúcido y muy frágil, de hermoso color verde, procedente de la misma veta que, una vez agotada, no se repuso, y que, analizado, resulta ser cromojadeíta birmana. Este material se describió en todo momento como «prasma o plasma de esmeralda», y era una de las piedras duras más apreciadas. El estudio gemológico de 1989 lo identifica como jaspe prasio, nombre que reciben las variedades verdes del jaspe, pero su estructura es otra, ya que se trata de una jadeíta rica en cromo, cuya fórmula fue establecida por Level y Schubnel[442], para los vasos del Louvre. Éstos los hemos examinado personalmente, por lo que tenemos la certeza de que se corresponden con el mismo material de los vasos del Prado n.os 18 y 114 (57 y 56 de Angulo). Su característica más notable son unas minúsculas manchas color limón que salpican, de cuando en cuando, la superficie verde. Todos los vasos conocidos realizados con esta variante de la jadeíta presentan similares características: son piezas de pequeño tamaño, labradas con maestría, dejando las paredes del vaso delgadas y traslucientes, con espesores que varían entre los dos milímetros y el milímetro y medio. Si tienen asas, éstas están talladas en el bloque; sus tapas suelen rematarse por un botón. Se decoran con molduras lineales, hojarasca estilizada, asas en ese, con forma de delfines, por excepción, la del Prado[443]. Dos vasos muy parecidos existen en el Louvre, dentro de la producción del mismo taller: el n.º MR. 163, de 13 cm de alto, con asas de volutas y hojarasca, del que resta sólo el cuerpo, habiéndose perdido el pie y la tapa, hoy de oro esmaltado, y el MR. 164, sin asas pero completo, también en forma de urna. Otra variante, en forma de copa alta con tapador, es la MR. 165, vaso alto de 12 cm y medio. Alcouffe propone la identificación del grupo de vasos en cuestión con las adquisiciones realizadas por algunos personajes del siglo XVI, especialmente Francisco I[444], quien compró entre 1533 y 1535 varios objetos en prasma de esmeralda, descritos en el inventario de 1561 realizado en Fontainebleau[445] que se

pueden identificar con algunas piezas existentes en el Louvre. Francisco I compró al mercader milanés Ambrogio Cassul o Cassal varios de estos vasos en plasma de esmeralda, por lo que Alcouffe deduce la posibilidad de que éstos procedan de Milán, encontrándonos, de ser así, con una de las manifestaciones más precoces de la industria milanesa de las piedras duras, quizás relacionadas con los balbuceos del taller de Miseroni, pues Gasparo produce, en una de sus líneas —la que hemos denominado «clasicista», en contraposición a la muy imaginativa y personal línea «orgánica»— vasos con parecidos volúmenes, muy equilibrados en sus proporciones, amplias zonas lisas y con las paredes del vaso finamente talladas, siguiendo las pautas estéticas renacentistas. En todo caso, sus modelos siguen los cánones renacentistas en toda su pureza, por lo que la producción podría situarse sin dificultad en la primera mitad, concretamente segundo cuarto, del siglo XVI. Sin embargo, tanto la fecha como el material propuestos por Alcouffe se contradicen con la mayoría de las atribuciones que diferentes autores han otorgado a estas piezas. Hernmarck, por ejemplo, considera que el vaso PL. N. 2014 del Kunsthistorisches Museum, de pie bajo y tapadera, líneas lisas salvo molduras, es obra florentina de hacia 1580. Barbet, que publica ya en 1886 el vaso MR. 164[446], en el Louvre, lo considera de «jaspe verde», y señala su escaso peso (112 gramos), y su excelente ejecución, de paredes delgadas y aspecto, imitación de una urna antigua. Cita, además, el resto de vasos del Louvre realizados con el mismo material. Schnapper, que no menciona los estudios de Alcouffe considera el material cristal de roca coloreado[447]. Esto da idea del singular aspecto de esta piedra. El vaso del Kunsthistorisches Museum PL. N. 1918, en forma de *tazza*[448], con una retícula de oro en la tapa, reseñado en el inventario de la Kunstkammer de Rodolfo II, 1607-1611, ha sido considerado por Distelberger como labor del taller imperial de Praga, de hacia 1600. Tiene vástago y pie como el n.° 50 (el pedazo de un pie reaprovechado para tapa), aunque el cuerpo es más ancho y plano, también decorado con una moldura lisa. La montura se atribuye a Jan Vermeyen pero, si se examina atentamente, no parecen de la misma mano las guarniciones de pie y nudo y la del cuerpo que la retícula de la tapa y su remate, más evolucionados estilísticamente. Otro vaso, el PL. N. 2014, de pie bajo y cuerpo casi cilíndrico, es atribuido por el mismo autor[449] a talleres de Milán hacia 1580. Tiene montura con sobrepuestos de cartones de oro esmaltado, al estilo de la bandeja n.° 80; estaba también entre las colecciones de la Kunstkammer de Rodolfo II[450]. Por los ejemplos que se indican, de ser cierta la tesis de Alcouffe, que creemos bien fundamentada, debería corregirse la datación de las piezas realizadas en la misma cromojadeíta, considerándolos productos depurados del Renacimiento italiano, lo que está en consonancia con sus formas, muy simples, armoniosas y elegantes. Como prueba del aprecio en que se han tenido estos vasos, tenemos el hecho de que las guarniciones de todos los ejemplares conocidos son de oro, y que, pese a que muchos de ellos se han roto, se utilizan las piezas sin nuevo retallado, posiblemente por no perder ni un ápice del material, ya que se creía antaño que el prasma o plasma era la madre de la esmeralda. El material, muy frágil, se quiebra con facilidad, lo que obliga a sustituir las partes desaparecidas con costosas labores en oro, lo que indica el continuo aprecio de este material. De hecho, el pomo n.° 18 está quebrado, y de ahí la retícula que lo cubre, disimulando la rotura; quizás el vaso PL. N. 1918 de Viena, cuya montura realizó Jan Vermeyen en forma de red, esté también deteriorado; algunos han perdido parte de su estructura original, sustituyéndose ésta por una pieza de oro esmaltado; como sucede con el MR. 163, de 13 cm de alto, vaso con asas de volutas y hojarasca, del que resta sólo el cuerpo, habiéndose perdido el pie y la tapa, hoy de oro esmaltado; la copa MR. 171, de 13 cm de alto, posiblemente realizada utilizando partes de diferentes vasos, tiene el cuerpo igualado ópticamente mediante el uso del esmalte verde. El diseño de los delfines de las asas parece inspirado directamente en los grabados renacentistas italianos de grutescos. Su prototipo quizás sean los que aparecen en la *Hypnerotomachia Poliphilii* o *Sueño de Polifilo,* de Francesco Colonna, cuyas ilustraciones, grabadas por Francesco Mengardi, tanta difusión tuvieron[451] desde su publicación en 1499.



115 Dos piezas en un mismo estuche:

Estuche de las piezas a) y b) n.° MNAD: 401



A) Flamenquilla de cristal de roca con un águila grabada

Época clásica (?), grabada en el siglo XIV (?) (cristal).
París, platero con siglas IR, JEAN ROYEL (?), 1689 (montura).
Cristal de roca, plata dorada.
En la guarnición interior, dos marcas: lis coronada, dos granos laterales, y, abajo, inicial I, flor de lis e inicial R; marca de perfil cuadrilobulado con cruz flordelisada en su interior.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 0072; cat. Angulo: n.° 72, *FUENTE CON AGUILA EXPLAYADA, «Diámetro cm. 27...»*; Inventario del Delfín Carlos (después Charles V), 1363: n.° 418, *UNG ESCUELLE DE CRISTAL SENS GARNISON (?)*[452]; *Inventario del mobiliario de Carlos (Charles V), Rey de Francia, 1379-1380: n.° 2357, UNG ESCUELLE DE CRISTAL, OU EST ENTAILLIÉ UNG AIGLE AU FONS*; Inventario de Carlos I de España, V de Alemania, realizado en Bruselas el mes de mayo de 1536[453], *UNG PLAT DE CRISTAL garni d'or, aiant sur le piet huict trousses de perles à trois et VIII rubis, ARMOYE AU FONDS D'UN AIGLE COURONNE, pesant Vm. IIII onc. Vest.*; inv. 1689: n.° 236C, *BASSIN ROND AU FOND DUQUEL EST GRAVÉE UNE AIGLE COURONNÉE, «...haut d'un pouce huit lignes & de diametre dix pouces»*; inv. 1746: n.° 115, *FLAMENQUILLA LISA DE CHRISTAL DE ROCA QUE TIENE UN AGUILA CORONADA GRABADA, «...quince dedos, y medio de alto...»*; inv. 1776: n.° 127, *PLATO EN FORMA DE FLAMANQUILLA* [*sic*]; observaciones,1839: *«...su diametro es de 9 ps. y 11 lins.»*.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, pp. 118 y 241 (marcas); ALCOUFFE, 1973, fig. 2, pp. 43 y 45; ALCOUFFE, 1981, p. 204; ARBETETA, 1992, p. 32; GABORIT-CHOPIN, 1997A, p. 60, nota 465; CRUZ VALDOVINOS, 1997, pp. 377-378; ARBETETA, 2000C, p. 47; CASTELLUCCIO, 2000, nota 50.

Exposiciones: Platería europea en España, 1300-1700, Madrid, 1997, n.° cat. 130; *El arte de la plata y de las joyas en la España de Carlos V,* La Coruña, 2000, n.° cat 7.

Fuente compuesta por una pieza de cristal de roca, con perfil de plato hondo y ancha ala, recorrida por una guarnición de plata dorada con gallones en la franja exterior y decoración grabada con motivos de palmetas en la interior.

En su centro, algo rebajado, se halla grabada toscamente un águila coronada, pasmada, con el pico vuelto hacia su derecha.

El trabajo de cristal es antiguo, probablemente romano, y el águila quizás se grabó hacia el siglo XIV, representando las armas de alguna casa europea, como la de Suabia o el escudo real de Polonia.

En todo caso, la pieza parece identificable con las descripciones citadas, que abarcan desde el delfinado de Carlos V de Francia[454] a los inventarios españoles; si las descripciones citadas corresponden a la pieza que estudiamos, es quizás el objeto mejor documentado de la colección del Prado, y uno de los más localizados en el tesoro de los reyes de Francia. No conocemos, hasta la fecha, paralelos que pudieran poner en duda la identificación propuesta, y creemos, juntamente con los estudiosos franceses que se han ocupado del tema, que ha formado parte de colecciones de la realeza europea, como parece confirmar el hecho de su posible identificación con el plato descrito en el inventario del emperador Carlos I de España y V de Alemania. La montura, a tenor de la descripción[455], sería de gusto gótico, con grupos de perlas dispuestas en trébol, y realizada con posterioridad a 1380. ¿Cómo llegó esta pieza a las colecciones del César Carlos? Es cuestión para retomar más adelante, pero, de confirmarse, nos hallaríamos ante una de las piezas capitales del coleccionismo europeo.

La montura de plata dorada que actualmente protege el borde del plato, muy posterior, es parisina, realizada antes de la descripción de la pieza en el inventario de Versalles, quizás el mismo año 1689, y está marcada con las iniciales IR.

Es idéntica a las monturas de dos salvillas de lapislázuli, que ostentan la misma marca (número 56; Angulo, n.os 60-61), y que aún no tenían su montura en 1689, lo que indica que el platero IR colaboró posteriormente en la colección del gran Delfín. Angulo, en el comentario correspondiente a estos vasos[456], apunta que las iniciales coinciden con las del platero del

rey Jacques Roëttiers (1707-1784), pero la cronología no se corresponde.

Alcouffe, al tratar esta pieza[457], evaluó la posibilidad de que las iniciales IR correspondieran a Jean Royel, inscrito en 1692, si bien el período del cargo de Jean Lèger, cuya marca aparece acompañando a la del platero en la guarnición de una de las salvillas, abarca sólo hasta 1691.

Cruz Valdovinos ha propuesto la identificación de la marca con la del platero citado, explicando la no coincidencia de las fechas por el hecho de que Royel trabajó en el Hospital de la Trinidad, lo que le eximía, en determinadas circunstancias, de pasar examen de platería para ejercer la profesión[458]. Es una tesis muy plausible, que queda a la espera de confirmación en tanto no aparezca, comò sucedió con Josias Besle, una variante similar a la del Prado.

La marca que acompaña a la del platero corresponde al cargo de Pierre Pointeau (1691-1697), pero la fecha de inscripción del platero (1692) no coincide, porque en 1689 ya estaba realizado el cerco, que se describe de la siguiente manera:

...grand cercle de vermeil doré godroné & gravé...

El diseño de la greca, similar al de las salvillas de lapislázuli del n.° 56, es, como el de éstas, semejante al del proyecto para un plato con las armas reales, que dejó inacabado Claude I Ballin al morir en 1678[459].



B) *Salvilla con grabados vegetales y guarniciones esmaltadas, en cristal de roca, desaparecida hacia 1815*



Milán, taller de los MISERONI (?) (cristal de roca).
París, primer tercio del siglo XVII (?).
Cristal de roca, plata dorada, oro esmaltado.

Inventarios: Angulo: cita erróneamente la n.° 41 (106 de su catálogo); la que nos ocupa fue robada en París hacia 1815; inv. 1689: n.° 70, *«Une Soucoupe de Cristal de roche gravée au corps de doubles godrons, de rinceaux & de cornes d'abondance sur son pied bas garni d'un cercle. Yl y a aussi un grand cercle d'or emaillé de verd, rouge & violet, haute d'un pouce neuf lignes & de diametre sept pouces onze lignes»*; inv. 1746: n.° 115, *«...y la otra (pieza) una Salvilla con su pie, del propio Christal, gravados en ella dos Canastillos de Flores, y distintos ramos con dos guarniciones Color de oro Esmaltado, y tiene... doce (dedos de alto)»*; inv. 1776: n.° 126, *«Una salbilla con su pie de cristal de roca, en la que estan abiertos unos ramos, flores y frutas; en la falda y pie una guarnizion de plata dorada con sobrepuestos de otras de oro de hojas de caujones, y unas cruzes esmaltadas de negro, verde, azul y rojo, vale 2,273... 14»*.

Bibliografía: ARBETETA, 1992, p. 32.

Fuente redonda de una sola pieza, decorada con motivos de dobles gallones, guirnaldas, cornucopias y ramos de flores y frutas, con dos guarniciones esmaltadas, una en el borde del ala y otra al pie.

La guarnición del borde, según se describe en el inventario de 1689, consistía en un cerco ancho esmaltado de verde, violeta y rojo, con algunos sobrepuestos, según la confusa descripción de 1776.

Quizás la guarnición fuera de gusto parisino, dada la presencia del esmalte violeta, típico de esta escuela en las primeras décadas del siglo XVII.

Angulo supuso, a causa de la descripción del grabado con cestillos, que la bandeja compañera de la flamenquilla era la pieza n.° 41, de fondo ochavado, en forma de *azafate*, a la que otorga el n.° 106 de su catálogo.

Pero ésta, por su forma y tamaño, no parece acoplarse bien con la primera, redonda. Además, existe un estuche con la misma forma y medidas, el MNAD 378.

El estuche MNAD 401, por su parte, de forma redonda y considerable espesor, tiene un rebaje correspondiente al cuenco de la flamenquilla que es, en definitiva, una especie de plato hondo.

Los números, no fácilmente legibles, de la etiqueta antigua, no coinciden con los asientos del inventario de 1689, ya que el plato con el águila está claramente descrito en el asiento 236 de la sección de cristales, y la salvilla es, posiblemente, la descrita en el n.° 70, con guarniciones y apliques de oro esmaltado.

Repasando medidas y formas, encontramos en el n.° 126 de 1776 varias coincidencias con la descripción de 1746: es también una salvilla de cristal con su pie, que suponemos bajo; está decorada con grabados de ramos y frutas; y dos guarniciones —en la falda y en el pie— de plata dorada con sobrepuestos esmaltados. Esta pieza no volvió de París, con lo que resta únicamente la flamenquilla con el águila grabada.

Por otra parte, la descripción correspondiente al n.° 41 describe sus *molduritas color de oro*, mientras que la del 115 cita una *salvilla con pie* en vez de un *azafate* o cestillo ochavado. Y sus guarniciones son de *color de oro esmaltado.*

La descripción del segundo objeto sí coincide con la del asiento 126 del inventario de 1776: *«...en la falda y pie una guarnizion de plata dorada con sobre puestos de otras de oro de hojas de caujones, y unas cruzes esmaltadas de negro, verde, azul y rojo».*

Como se aprecia, no hay confusión posible, y esta segunda pieza, desaparecida ya en 1815, era la compañera de la flamenquilla. Además, las dos fuentes que se presentan como pieza a) y pieza b) tienen, en el inventario de 1776, numeración correlativa.

Aunque desconocemos el aspecto que pudiera tener el objeto, la descripción de los sobrepuestos de oro nos recuerda los del juego doble de aguamanil y jofaina del n.° 11, así como sus paralelos respectivos, especialmente la bandeja de cristal n.° inv. 352 de la Schatzkammer Der Residenz de Munich, obra fechada en 1615, de armazón similar a la bandeja n.° 24 de Angulo y también a las salvillas 108 y 124. Esta pieza y el jarro que le acompaña se realizaron en el taller milanés de la familia Miseroni.

116 *Dragón de cristal de roca*



Milán, taller de los SARACHI o seguidores, último tercio del siglo XVI.
París (?), hacia 1626 (guarniciones superiores).
Cristal de roca, oro esmaltado.
Estuche n.° MNAD: 12.102.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 000112; cat. Angulo: n.° 112, *BASILISCO, «Alto cm. 23; largo cm. 50»*; inv. 1689: n.° 20, *GRAND DRAGON AILÉ GRAVÉ EN FAÇON DE PLUMES SUR SES DEUX PATTES D'OISEAU, «...haut de huit pouces, & long de dix huit»*; inv. 1746: n.° 116, *DRAGON, «...de Caveza a Cola tiene tercia, y trece dedos de alto, por la Caveza trece dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 129, *SIERPE CON SU CABEZA Y COLA ENRROSCADA*; observaciones, 1839: *«...tiene 10 ps. desde el engarce del cuello hasta el de la cola...»*.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, pp. 176-177; ARBETETA, 1992, p. 32.

Vaso compuesto por diversas piezas de cristal de roca, ensambladas mediante nueve guarniciones de oro esmaltado, y una, que circunda el pie.

En forma de dragón alado, muy prolongado, su cuerpo es una pieza abarquillada, con pequeños pechos y abertura superior oblonga. Dos guarniciones anulares —con esmalte negro, blanco y verde excavado a reserva, con motivos de jazmines y rótulos— unen una corta cola escamosa, enroscada sobre sí misma, y un largo cuello con decoración articulada y escamas dorsales, que remata en una cabeza con boca abierta y una prolongación en forma de cuenco que surge de su mandíbula inferior, lo que sugiere una piquera de candil.

El lomo se forma por una tapadera, rodeada por una ancha guarnición con sobrepuestos, de la que surgen otras tres guarniciones, perpendiculares, que parecen más tardías, pues su diseño es de hileras de granos y hojas picudas. Quizás oculten algún desperfecto del cristal.

Sus alas, cortas, decoradas con series de líneas paralelas y puntos, se unen a su espalda con guarniciones sencillas, del tipo de la faja de ovas y bandas, que ya hemos visto en muchos otros vasos.

Finalmente, otra guarnición similar une el cuerpo del animal con dos patas de ave, labradas por separado y posadas sobre un pie plano, al que rodea una importante guarnición de esmalte excavado, muy perdido.

Todo el cuerpo está cubierto por decoración incisa que simula plumas, más que escamas, lo que dota de una fantástica incoherencia a este ser híbrido. La boca, prolongada en una especie de platillo, sugiere la posibilidad de utilizarlo como aparato de iluminación —al igual que podría suceder con otros cristales de las alhajas, como los n.os 48, 68, 101 y 110— lo que acabaría de dotar de sentido su aspecto, ya que de la boca de los dragones y monstruos terroríficos surgen las llamas.

De hecho vemos como varios otros vasos relacionan funcionalmente su aspecto con el agua, el vino, el fuego, la sal o las especies. Este concepto no es en absoluto extraño a la historia del arte, especialmente durante el Manierismo, pues, entre el variado elenco de monstruos en la arquitectura de Italia del norte, recordamos a este respecto las bocas de monstruos llameantes concebidas como frontales de chimeneas, que hacia 1560 diseñara Bartolomeo Ridolfi para la villa della Torre en Fumane, Siena. Estos mascarones también recuerdan al vaso n.° 61, que adopta, con su asa y su pico, el aspecto de una lucerna romana. En el Louvre, el dragón de jaspe OA. 39 tiene una cabeza con la boca abierta de forma que parece la piquera de un candil. Lo mismo puede decirse de otros muchos vasos de diversas colecciones. Aunque no pasa de ser una hipótesis acerca del uso de estos vasos, anotamos esta circunstancia a la espera de aportaciones visuales o documentales que puedan confirmar este extremo.

Las guarniciones de cuello y cola son como las de las jarras n.os 44 y 84, con la diferencia de que éstas no tienen esmalte verde.

Existen dos dragones de cristal en el Louvre, el MR. 324, con una cola similar, dos patas de ave y cabeza también parecida; otro, el OA. 39, con cola enroscada similar. Las guarniciones del cuello y patas del primero son parecidas a las del ejemplar madrileño. El vaso MR. 315, en forma de pez, procedente de la colección del cardenal Mazarino, también tiene guarniciones con el mismo diseño, así como el MR. 275. Dichas guarniciones son muy parecidas, especialmente la segunda, lo que comprobamos en una visita reciente, y también aparecen en algunos vasos más del Museo del Louvre, atribuidos éstos al taller de Miseroni por Distelberger, lo que, al igual que el caso del par de jarras arriba citadas, abre de nuevo los límites de la atribución de estos grupos de vasos, a veces en contradicción.

La guarnición de la tapa adopta un diseño de hojas picudas con hileras de granos, al estilo tardío de las series decorativas de «granos de avena», enfatizadas por líneas excavadas en la masa del metal, que contrastan con el esmalte embutido negro. Podemos datar con bastante aproximación este trabajo, pues de la catedral de Strängnäs, en Suecia, procede un juego de insignias





reales funerarias realizadas para la reina Cristina de Holstein-Gottorp (1573-1625), esposa de Gustavo Adolfo. El juego, compuesto de corona, cetro y orbe, está realizado en oro esmaltado de negro, con decoración del mismo estilo que la del vaso zoomorfo del Prado, patente sobre todo en el remate del cetro.

El conjunto, realizado en 1626, es obra probable de Gillis Coyet el joven[460]. Su decoración es todo un alarde de modernidad, pues ese mismo año, Balthasar Moncornet publicaba en París los diseños de Balthasar Le Mercier con sus *Bouquets d'orfevrerie* en idéntico estilo[461].

Por último, reseñamos la coincidencia de las medidas del dragón y su aspecto, con el n.° 123 del *Inventario General de los Muebles de la Corona de Francia*[462]:

123.—*Un dragon qui s'ouvre par dessus sa teste, sa queue, ses aisles et ses pieds liez et garnis d'or esmaillé, hault de 8 pouces, long de 18 pouces.*

Una nota añadida explica que la cubierta estaba rajada, y que había sufrido antiguas restauraciones, lo que coincide con el informe de los restauradores de 1989 del vaso de Madrid.

El estuche de la pieza no es el original, ya que corresponde al grupo de los realizados para el Delfín, personalizados con su blasón, hacia 1700.

117 *Aguamanil de ágata en forma de morrión*

Praga, taller de los Miseroni, hacia 1600 (vaso).
Praga, taller de Jan Vermeyen (montura).
Calcedonia, oro esmaltado.
Estuche n.º MNAD: 397.

Inventarios: Inv. Prado: n.º 00018; cat. Angulo: n.º 18, *MORRION DE AGATA, «Alto cm. 15»*; inv. 1689[463]: n.º 50, *VASE EN FORME ANTIQUE D'AGATE D'ORIENT FINEMENT TRAVAILLÉ, «...haut de quatre poces & demi»*; inv. 1746: n.º 117 *VASO EN FORMA DE AGUAMANIL, «...Ocho dedos y medio...»*; inv. 1776: n.º 35, *VASO EN FORMA DE MORRION*; observaciones, 1839: la Junta no cita medidas.

Bibliografía: Angulo, [1944] 1989, p. 43; Arbeteta, 1992, p. 32; Distelberger, 1997, n.º cat. II. 191, p. 511.



Vaso compuesto por dos piezas de piedra y tres monturas de oro esmaltado a reserva. La pieza mayor forma el cuerpo, de perfil abarquillado, hondo, con la parte delantera levantada, hojas en el borde y una voluta en la parte posterior. Angulo, siguiendo la descripción de los inventarios españoles, señala que, invertido, parece un casco. De ahí su antigua denominación como morrión. Sin embargo, repite un modelo de aguamanil muy frecuente en los Países Bajos, donde aún hoy continúa la producción de similar diseño. Un asa alta, en ese, se curva sobre la boca y remata en la panza con un aplique rectangular, a modo de joyel.

Se une mediante guarnición anular al corto vástago moldurado, que acaba en pie plano, oval, con la falda rodeada por otra guarnición. Los diseños del esmaltado son los habituales de jazmines, volutas y cintas, en negro, blanco y algún toque azul, todo opaco.

Como ejemplo de las dificultades que supone la identificación de las piedras duras, el presente vaso fue considerado como de ágata oriental en el inventario de Versalles; diaspro oriental en 1776; ágata amarillenta con vetas de cornalina oriental, según la Junta, y calcedonia con vetas de carneola en el estudio gemológico de 1989.

En cuanto al diseño del vaso, está indudablemente relacionado con formas de la Antigüedad clásica, tamizada por los diseños más imaginativos de Enea Vico, reinterpretados por numerosos seguidores, como Cornelis Floris, que publica en 1548 vasos con cierta semejanza en sus volúmenes[464].

Este vaso está relacionado con las formas curvas y carenas propias de la producción del taller praguense de los Miseroni, dirigido por Ottavio, que prefiere los diseños de vasos con volutas y grandes superficies lisas con algunos elementos en relieve que dotan al objeto de un aspecto orgánico. El pie de corto vástago es modelo frecuente en el taller de los Miseroni. Distelberger relaciona esta obra[465] con otra más tardía, conservada en el Kunsthistorisches Museum (PL. N. 1640) que considera de mano de Ottavio, muy similar en su extraña forma, aunque preparada para incorporar un vástago o pie.

También la montura, de gusto italiano antes que centroeuropeo, parece indicar similar procedencia.

Como curiosidad indicamos que su paralelo visual más próximo está en la forma común del aguamanil doméstico que aún se encuentra en uso en los hogares de Holanda y Bélgica, generalmente realizado en cobre. El modelo, ciertamente antiguo, sugiere un empleo de similares diseños en los Países Bajos, ampliable a Centroeuropa.



118 *Taza abarquillada con asas y pie de filigrana*



Milán, ¿taller de METELLINO?, antes de 1689.
Jaspe multicolor, plata dorada.
Estuche n.° MNAD: 376.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00059; cat. Angulo: n.° 59, *TAZA ABARQUILLADA DE CORNALINA Y FILIGRANA, «Alto cm. 5,5»*; inv. 1689: n.° 432 A, *TASSE LONGUE EN FORME DE GONDOLE D'AGATE D'ORIENT à HUIT GRANDS GODRONS DONT QUATRE SONT CREUZ, «...haute en tout de deux pouces longue de cinc pouces cinq lignes & large de quatre pouces deux lignes & demie»*; inv. 1746: n.° 118, *VASO DE HECHURA ABARQUILLADA, «...catorce dedos de largo...»*; inv. 1776: n.° 45, *VASO HECHURA DE VARCO ARMINELLADO*; observaciones, 1839: *«El diametro mayor es de 5 pul.s y 9 lin.s y el menor de 4 p.s y 4 lin.s.».*

Bibliografía: CIERVO, 1923, X, pp. 150, 163; ANGULO, [1944] 1989, p. 104; VERLET, 1963, p. 153; ARBETETA, 1992, p. 32.





Vaso que al presente consiste en una pieza de piedra y una guarnición de filigrana. El cuerpo es una taza baja, muy exvasada, de boca oval y polilobulada, a causa de los ocho gallones que ondean el cuerpo, separados por gallones menores. En el ruedo de asiento, guarnición de plata dorada, con hojas realizadas en filigrana y cordoncillos.

Tuvo hasta 1918 dos asas a los extremos, en forma de volutas, decoradas con hojas, también de filigrana.

Estas asas han quedado impresas en la guata interior del estuche.

Debió ser muy parecida esta taza a otra, la n.° 31, desaparecida hacia 1815, con asas también de filigrana, enriquecidas con granates o bermelletas.

Ambas fueron regaladas al Delfín por el conde de Tessé.

Posiblemente, la bandeja de filigrana n.° 38 fuera de una labor parecida, al tener estuche similar a las otras dos piezas.

Los dos ejemplares que restan, bandeja y taza, son de color semejante y ambos parecen ser piezas de análoga veta.

En torno al 1700 se montaron en Milán algunos vasos con guarniciones similares a la del pie, entre las que se pueden citar los productos del taller de Metellino que ya se han comentado, pero en este caso la labor de las asas es más refinada, al estilo de las producciones romanas y florentinas. Dentro de esta línea, se puede citar una pieza milanesa documentada: un arca eucarística donada al colegio de San Bartolomé en Salamanca por don Pedro Pacheco y Navarrete, que fué senador en Milán y gobernador de Cremona. Se adorna con roleos parecidos a los que se aprecian en la fotografía de Laurent, tomada cuando la taza del Prado estaba completa[466].

Hay que recordar, al respecto, que el nuncio extraordinario de su Santidad había regalado en 1702 al Delfín la citada bandeja y otra taza que no heredó Felipe V, con la que formaba conjunto. El Museo Poldi Pezzoli de Milán conserva ejemplares de tazas bajas con guarnición de filigrana parecidas a la presente, como por ejemplo, la n.° 270 de su colección de relojería y platería[467].

El estuche es similar a los que se encargaron para guardar vasos realizados, con toda probabilidad, en el taller de Metellino.

119 *Cuenco de jaspe con tapa y guarniciones con camafeos y una cabecita, pareja de otro desaparecido* (n.° 102)



Florencia (?), siglos XV-XVI (?) (vaso).
París, PIERRE LADOIREAU (hacia 1687-1689).
Jaspe rojo parcialmente agatizado, jaspe multicolor, ágata, calcedonia, ópalo, lapislázuli.
Dos marcas: En la guarnición interior, lis coronada, con dos granos e iniciales PL en segunda línea. En el pie: A flordelisada.
Estuche n.° MNAD: 351.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00035; cat. Angulo: n.° 35, *VASO DE JASPE CON CAMAFEOS DE NEPTUNO Y ANFITRITE, «...Alto cm. 13»*; inv. 1689: n.° 27 A, *TASSE DE JASPE DE PLUSIEURS COULEURS AVEC SON COUVERCLE D'OR EMAILLÉ & ENRICHI DE DIX MEDAILLES D'AGATE, «...Haute de cinq pouces six lignes & large de quatre pouces huit lignes»*; inv. 1746: n.° 119, *VASO EN FORMA DE COPON, «...siete dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 9, *UN GENERO DE CUENCO VAJO*; observaciones, 1839: *«Su diametro circular es de 5 pulg.s y 9 lineas»* (descrito erróneamente como el n.° 40, desaparecido en 1815).

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, pp. 74-75; VERLET, 1963, p. 152; HERNMARCK, 1977, I, p. 299, il. 789; ARBETETA, 1992, pp. 32-33; CRUZ VALDOVINOS, 1997, pp. 371-373; CASTELLUCCIO, 2000, p. 66, il. 10; ARBETETA, 2000C, p. 46.

Exposición: Platería europea en España. 1300-1700, Madrid, 1997.

Vaso compañero del número 102, éste desaparecido, que debió ser muy similar.

Se compone de dos piezas de jaspe rojo y dos importantes monturas con veinte camafeos. Cuerpo a modo de tazón, con perfil en arco rebajado, de boca redonda, y una pieza anular lobulada, en forma de flor, adherida en su fondo.

La tapa es de oro, con sobrepuestos de cintas y hojarasca en oro esmaltado de blanco, con toques negros y púrpura, así como verde de trasflor. En el ala se engastan cinco camafeos grandes, dispuestos en vertical, y cinco pequeños, con escenas mitológicas, en horizontal. En el centro se encuentra un disco de jaspe con una cabecita también de jaspe de colores por remate, que reproduce una negra joven con turbante rojizo.

El pie es parecido a la guarnición de la tapa, con corto cuello y falda algo acampanada. Tiene diez camafeos en engastes sogueados, con sobrepuestos de oro esmaltado recortado en cintas y hojarasca.

La marca del ruedo de asiento[468], puede ser identificada como la de Jacques Léger para obras de mediano tamaño no cargadas con anterioridad (1687-1691).

Como se ha visto en el comentario del vaso 102, Angulo cita, siguiendo la descripción de la Junta, el número de inventario correspondiente a su compañero, el vaso desaparecido.

Ya demostramos más arriba que la Junta Gubernativa describió el vaso, creyendo erróneamente que se trataba del n.° 40 del inventario de 1776. La Embajada de España en París confundió el vaso superviviente con otro muy parecido, que faltaba. Las medidas son diferentes: el n.° 102 tiene ocho dedos y medio de alto, mientras que el n.° 119 tiene sólo siete dedos de alto. El vaso desaparecido tuvo como estuche el n.° MNAD 394, y el n.° 119, el presente estuche (n.° MNAD 351), con un ajustado hueco.

El estuche tiene escrito el n.° 9 en una etiqueta del tipo cuya numeración coincide con la de 1776 y que viene a confirmar su correspondencia[469].

En cuanto a los camafeos, cinco en la tapa son uniformes y pertenecen a una misma serie de asuntos marinos, labrados en ágata de dos colores. Uno representa la Venus marina como fortuna de los navegantes, desnuda sobre el mundo y escoltada por tritones. El segundo representa una pareja desnuda sobre un carro tirado por caballos marinos, quizás Anfitrite y Neptuno; un personaje mitológico sentado en un carro con una antorcha, arrastrado por nereidas y tritones; tritón y sirena que parece cobijada por sombrilla o escudo; amorcillos cabalgando sobre delfines.

Los camafeos grandes representan a diversos personajes: un emperador; una mujer joven con gruesa trenza en diadema; cabeza masculina, hombre joven tocado al estilo de finales del siglo XV; Minerva con casco; cabeza de mujer con peinado similar a la mujer joven. Todos renacentistas, de la escuela italiana, excepto, quizás, el retrato de hombre, que pudiera ser francés.

En el pie se encuentran dos camafeos de lapislázuli que representan bustos de mujeres, entre otros de diferentes piedras, incluido un busto de jaspe y ópalo. Además de los citados, están:



Un busto femenino en blanco sobre pardo, con una veta melada aprovechando el cabello y vestido. Detrás, la Diana de Éfeso en un entalle, antiguo, que la Junta confunde con una figura egipcia.

Otro entalle antiguo con un guerrero y, posiblemente Palas, protegiéndolo, pues no lleva armadura, se aprecia al dorso del camafeo que representa a un hombre ataviado con traje de caballero, al estilo de Felipe II; hace pareja con la figura de una dama, ataviada de lo mismo, en un género de trabajos que se pensó respondían a retratos auténticos, identificados muchos de ellos con María Estuardo. Dos cabezas barbadas, en calcedonia, y un ágata con busto de mujer completan el pie.

Este vaso es de la misma mano que el n.° 120, un platero que marca con sus iniciales PL.

En 1997, Cruz Valdovinos creyó identificar la marca del vaso con la de Pierre Loir (1628-1689/94), hijo del platero Nicolás Loir y tío de Alexis Loir, quien realizó parte del mobiliario de aparato de Versalles. Sin embargo, como ya se ha comentado en el estudio general, la marca en cuestión corresponde a Pierre Ladoireau, quien la comenzó a usar desde 1684, según datos comunicados por M. Bimbenet-Privat. Este importante artista, que fue platero del Guardarropa del rey desde 1680 hasta 1688, estaba especializado en fundición, y trabajó además el oro, la plata y el bronce. Fue autor de parte del mobiliario de plata realizado para decorar la Gran Galería y Pequeña Galería de Versalles, palacio donde también se exhibieron ocho trofeos realizados por él mismo en 1681, en el salón de la fama. También se deben a su mano algunos elementos para fuentes ornamentales, como los vasos de las cascadas del Trianón, y algunos elementos en bronce realizados para la residencia del Delfín en Marly.

Sin embargo, estas obras de gran formato, de las que restan prolijas descripciones, no impiden que sea delicado y virtuosista con sus trabajos en oro, como puede apreciarse con el ejemplo que nos ocupa. La gran parte de sus obras han perecido, pues de aquel rico mobiliario nada queda, habiéndose fundido poco después[470].

En cuanto al diseño del vaso, recordaremos lo consignado más arriba: un artista parisino, Charles Mavelot, con domicilio en la Galería Nueva del antiguo Palacio real, hoy Palacio de Justicia, publicó en 1680 un libro de cifras o iniciales, con ejemplos de cifras realizadas para la alta nobleza, y dedicó su obrita al Delfín. Las cincuenta y ocho cifras de su *Nouveau Livre de chiffres...*, contienen elementos de hojarascas sutilmente entrelazados, que recuerdan particularmente los sobrepuestos de este vaso, todo ello dentro de un estilo similar a los diseños de Le Clerc y Berain.

Se inscribe en el grupo de vasos del Prado que presentan un aspecto sumamente uniforme, y, aunque marcados por distintos plateros, parecen provenir de muy similares fuentes decorativas. Se encuentran en el Prado los n.os 8, 14, 17, 28, 30, 52, 77, 82, 88, 99, 119, 120, y el par de jarroncitos con el n.° 7 (38 y 39 de Angulo), todos ellos decorados con el mismo criterio estilístico, dentro del movimiento llamado «hojarascas» (*feuillages*), y están realizados con similar técnica: montura de plata picada sobre la que se sobreponen perfiles de oro recortado y esmaltado, con predominio del fondo blanco opaco y, eventualmente algún toque de color en hojas verdes, corolas o cintas de tramos rectos y curvos.

En el Louvre, se aprecian guarniciones en este estilo en los vasos repetidas veces mencionados en los comentarios correspondientes a los vasos citados, a los que remitimos.

120 *Vaso de ágata con tres órdenes de camafeos*

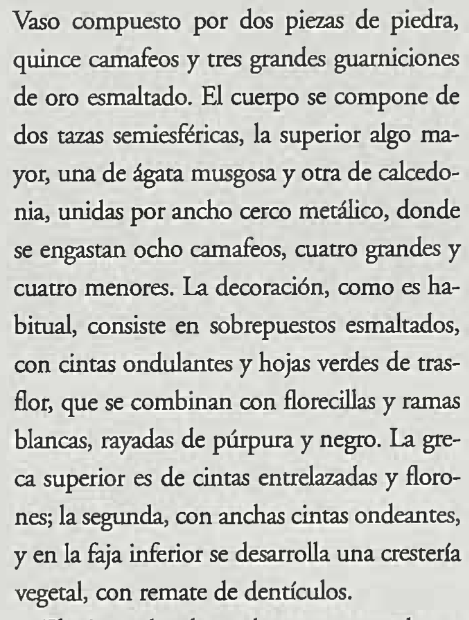


Taller europeo, siglo XVII (?) (piedra).
PIERRE LADOIREAU, París, 1687-1689 (guarnición).
Calcedonia, ágata musgosa, lapislázuli, carneola, jaspe prasio, oro esmaltado.
Marcas: En el interior de la base: Flor de lis bajo corona, granos laterales, y en la segunda línea, iniciales PL separadas por cruceta y estrella. Muy confusa; «A» incisa; marcas de montaje.
En el exterior de la base: «A» coronada por flor de lis, y el palo trasversal levantado en uve.
Estuche n.° MNAD: 298.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00037; cat. Angulo: n.° 37, *VASO DE CALCEDONIA ORIENTAL CON CAMAFEOS, «Alto cm. 26,5»*; inv. 1689: n.° 24 A, *UN PAREIL VASE, «de mesme grandeur & mesme forme»*; inv. 1746: n.° 120, *JARRONCITO... DE PIEDRA AGATA, «...quince dedos y medio de alto...»*; inv. 1776: n.° 59, *VASO GRANDE EN FORMA DE TIBOR*; observaciones, 1839: *«...su diametro circular tiene cuatro pulg.s y una linea».*

Bibliografía: CIERVO, 1923, XLIX, pp. 154, 161; ANGULO, [1944] 1989, pp. 78-79, 239-240; VERLET, 1963, p. 152; SPINOSA, 1990, p. 27; ARBETETA, 1992, p. 33; ARBETETA, 2000B, n.° cat 6.25, pp. 465-466; ARBETETA, 2000C, p. 46.

Exposiciones: *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, La Granja, 2000.



Vaso compuesto por dos piezas de piedra, quince camafeos y tres grandes guarniciones de oro esmaltado. El cuerpo se compone de dos tazas semiesféricas, la superior algo mayor, una de ágata musgosa y otra de calcedonia, unidas por ancho cerco metálico, donde se engastan ocho camafeos, cuatro grandes y cuatro menores. La decoración, como es habitual, consiste en sobrepuestos esmaltados, con cintas ondulantes y hojas verdes de trasflor, que se combinan con florecillas y ramas blancas, rayadas de púrpura y negro. La greca superior es de cintas entrelazadas y florones; la segunda, con anchas cintas ondeantes, y en la faja inferior se desarrolla una crestería vegetal, con remate de dentículos.

El pie, redondo y algo acampanado, se une a un vástago corto con cuatro camafeos y sobrepuestos en festones. El remate, en forma de carrete, se enriquece con cuatro camafeos pequeños, diseños similares a los del pie y borde con decoración vegetal incisa. Falta el remate, lo que ya se advertía en 1776, consistente en otro camafeo, según este inventario, aunque no se describe en el inventario de Versalles.

Los camafeos, de arriba a abajo, son los siguientes:

En el remate: una cabecita de lapislázuli; busto con traje de corte, motivo frecuente, aunque Angulo recuerda los ejemplos de la obra de Babelon para advertir que los pertenecientes a esta serie recuerdan los perfiles de Ana de Austria, Luis XIII y Luis XIV de joven; busto de un soldado, colocado, al parecer, sobre el fondo de lapislázuli perteneciente al camafeo original del vaso; otro busto femenino con cuello de lechugilla y traje de estilo español.

En el cuerpo: cabeza masculina, en carneola sobre placa de ágata, a la que falta el tocado, de estilo similar al de la taza n.° 119; busto femenino de corte clásico, con el cabello prolijamente trenzado y túnica con variación de color, que está quebrado, y es doble, con otro busto en el interior de ágata rojiza; cabeza de emperador, en ágata; mujer de medio cuerpo, con traje de corte y un corazón en la mano; perfil femenino de ágata blanca, melada y el cabello y vestimenta en sanguina; camafeo algo deteriorado de busto femenino al estilo de María Estuardo; invertido aparece en el vástago de la copa n.° 72 y en otros vasos del Prado, incluso, en el presente se encuentra, simplificado, en el remate y en el pie: busto femenino de carneola.

En el pie hay dos cabezas, probablemente de Baco, en lapislázuli; una cabeja femenina, en ágata, que puede pertenecer a la serie de supuestos retratos reales del remate, y una cabeza de anciano coronada con laurel, que lleva un hacha.

Según se consigna en el inventario de Versalles y puede apreciarse en un grabado de Miró *(Estudio de la piedras preciosas...*, Madrid, 1870) y las fotografías de Jane Clifford y Laurent, el vaso tuvo una pareja, que figuraba con el n.° 24, correspondiente al n.° 52, que fue robada en 1918 y de la que se conserva un estuche diferente cuyo perfil parece adaptarse mejor al del vaso.

La marca del exterior puede ser identificada como la de Jacques Léger para obras de mediano tamaño no cargadas anteriormente (1687-1691). En cuanto a la marca de platero, Cruz Valdovinos[471] la ha atribuído a Pierre Loir, si bien Bimbenet-Privat comprobó en 1998, que la marca estampada coincidía con la correspondiente a Pierre Ladoireau, platero y fundidor del Guardarropa del rey, autor, como ya se ha dicho, de importante mobiliario en plata para la Gran Galería de Versalles y otras estancias de este palacio, que también realizó









objetos para la decoración del palacio del Delfín en Marly, encargos para la familia real, alta nobleza y cuerpo diplomático. Tuvo además, tienda y taller propios y contactos con China y las Indias Orientales. Es pues, un artífice de extraordinaria importancia para la historia de la platería francesa del siglo XVII, de la que casi nada queda (véase comentario del vaso n.º 119 y el estudio preliminar).

En el Louvre, el vaso de sardónice MR. 119, tiene una tapadera de similar estilo, con camafeos, hojarascas y flores.

Numerosos vasos del Prado están realizados con monturas semejantes, en las que se combina el esmalte blanco opaco con toques negros y los coloridos verde, rojo o

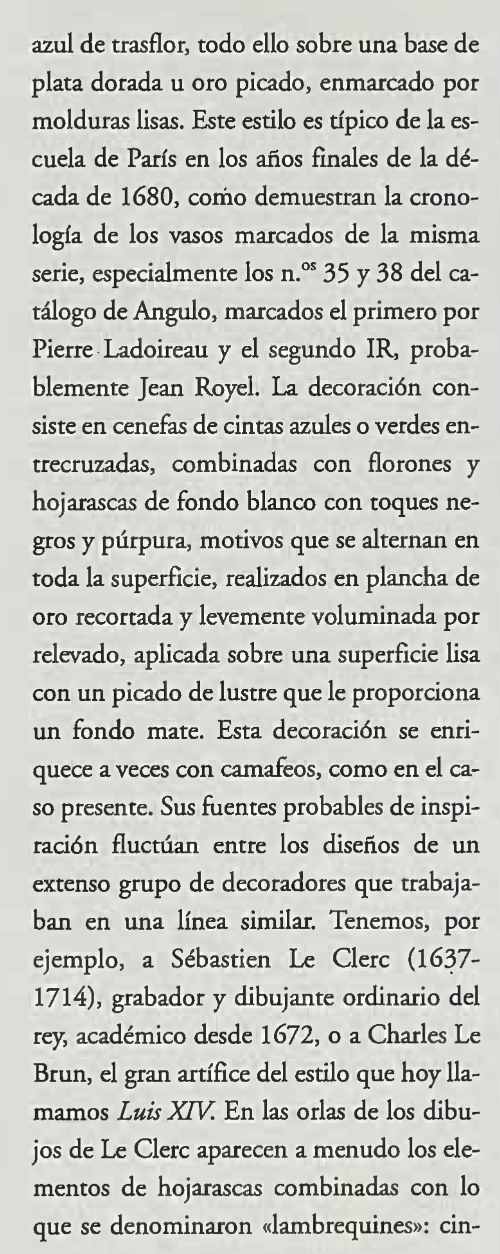












azul de trasflor, todo ello sobre una base de plata dorada u oro picado, enmarcado por molduras lisas. Este estilo es típico de la escuela de París en los años finales de la década de 1680, como demuestran la cronología de los vasos marcados de la misma serie, especialmente los n.os 35 y 38 del catálogo de Angulo, marcados el primero por Pierre Ladoireau y el segundo IR, probablemente Jean Royel. La decoración consiste en cenefas de cintas azules o verdes entrecruzadas, combinadas con florones y hojarascas de fondo blanco con toques negros y púrpura, motivos que se alternan en toda la superficie, realizados en plancha de oro recortada y levemente voluminada por relevado, aplicada sobre una superficie lisa con un picado de lustre que le proporciona un fondo mate. Esta decoración se enriquece a veces con camafeos, como en el caso presente. Sus fuentes probables de inspiración fluctúan entre los diseños de un extenso grupo de decoradores que trabajaban en una línea similar. Tenemos, por ejemplo, a Sébastien Le Clerc (1637-1714), grabador y dibujante ordinario del rey, académico desde 1672, o a Charles Le Brun, el gran artífice del estilo que hoy llamamos *Luis XIV*. En las orlas de los dibujos de Le Clerc aparecen a menudo los elementos de hojarascas combinadas con lo que se denominaron «lambrequines»: cintas quebradas y curvas[472]. Jean I Berain (1640-1711), quien recibió en 1674 el título de dibujante de cámara y del gabinete del rey, fue el principal exponente de esta tendencia decorativa, inspirada en los grutescos y otros elementos clásicos, pero más ligera y alegre que los diseños opulentos de Le Brun, por lo que tuvo numerosos seguidores[473], entre ellos Daniel Marot (1661-1752), colaborador de Jean I Berain, quien publicó su *Noveaux* [*sic*] *Livre de Boïtes de Pendulles de Coqs et Estuys de Montres...*, donde se pueden contemplar numerosas cajas de relojes con sobrepuestos del mismo estilo[474].

Son también muy próximas las series de Le Poutre, Louis Rupert[475], y las del monogramista PC[476]. Su obra *Liure de Feuilles d'Orfeurerie el de taille depargne...*, editada en 1673, sirve como ejemplo de la realización de personajes con la propia hojarasca, idea que aparece puesta en práctica en algunos vasos del Prado y del Louvre[477]. Estuvo activo en París hacia 1672-1676, fechas algo anteriores a la realización de estos vasos. Otros creadores como Weigel, quien sigue los ritmos de Berain y otros autores, mezclando hojarascas con lazos[478], Masson[479], el más temprano Gilles L'Egaré[480], o Charles Mavelot, pueden también servir de referencia. Varios de estos ornamentistas trabajaron para el Delfín y su padre el rey, lo que se refleja, tanto en el estilo oficial de mobiliario y residencias reales, como en ese numeroso grupo de vasos similares entre sí, procedentes de la colección real, hoy en el Louvre, y los muy semejantes del grupo de Madrid.

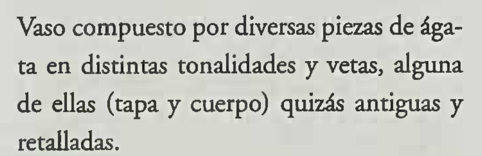
121 *Copa con asas de oro esmaltado y una paloma en el remate, robada en 1918*



Diversos talleres (piedra).
Taller europeo, posiblemente París, tercer cuarto del siglo XVII (guarniciones).
Ágata, oro esmaltado.
En la base, etiqueta con el n.° 17.
Estuche n.° MNAD: 356 (devuelto al Museo del Prado).

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00014; cat. Angulo: n.° 14, *COPA DE CALCEDONIA CON REMATE EN FORMA DE COPA, «Alto cm. 31»*; inv. 1689: n.° 34 A, *VASE D'AGATE D'ORIENT FORME DE CIBOIRE A DEUX ANSES... «haut de neuf pouces six lignes & de diametre trois pouces dix lignes»*; inv. 1746: n.° 121, *COPA CON SU PIE Y TAPA, «...es de una tercia, y medio dedo de alto incluso el remate, y de diez dedos, y medio de ancho inclusas las Asas...»*; inv. 1776: n.° 17, *VASO, HECHURA DE COPON*; observaciones,1839: *«...tres pulgadas y 10 lin. de diametro».*

Bibliografía: CIERVO, 1923, XLVII, pp. 154, 172; ANGULO, [1944] 1989, p. 39, il. p. 207; ARBETETA, 1991, pp. 79-80, fig. 5; ARBETETA, 1992, p. 33; ARBETETA, 2000C, p. 52.



Vaso compuesto por diversas piezas de ágata en distintas tonalidades y vetas, alguna de ellas (tapa y cuerpo) quizás antiguas y retalladas.

Consta de un cuerpo globular, formado por un vaso en forma de tazón hondo, con perfil semiesférico, al que se contrapone otra pieza, con perfil en arco rebajado y reborde, unidas por una franja de oro picado, con roleos vegetales sobrepuestos con decoración de esmaltes verde y rojo de trasflor y blanco opaco.

Tuvo dos asas, de las que hoy queda una, esmaltada en iguales colores, de diseño serpenteante, que recorre el cuerpo hasta unirse al nudo. Este nudo, formado por el ruedo del vaso, un sogueado de oro esmaltado con toques de azul y dos elementos de superficie redondeada entre los que se ubica un bocel, se asienta sobre alto vástago, de sección poligonal, gollete y pequeño pie que reposa sobre otro mayor, redondo, levemente elevado, con ancha guarnición de hojas recortadas, esmaltadas en verde, blanco y azul.

El remate «en forma de copa» que señala Angulo no corresponde, en realidad, al vaso, sino que fue añadido en París, puesto que algunos de los vasos son totalmente desmontables, y podrían ser recompuestos combinando sus piezas.

El pomo que hoy se aprecia en lo alto del vaso es lo que resta del conjunto descrito en el n.° 6 a cuyo comentario remitimos. Sin embargo, el remate con cartones esmaltados y un balaustrillo en el que se inserta el pomo, sí forman parte del vaso, y sirvieron de peana a su verdadero remate, que era una paloma posada sobre una bola de ágata.

Según la Junta, el pájaro estaba esmaltado de blanco, con pintas azules y rojas, y dos pequeñas espinelas por ojos, posado sobre un ramito. Una argolla de hilo de oro sogueado sugiere que pudo ser o formar parte de una joya.

En el inventario de las joyas de la Corona de Francia en 1560, publicado por Paul Lacroix[481], encontramos descrita con el n.° 426 una alhajita que pudiera estar relacionada con la presente:

Une agathe et un pigeon de relief dessus, garny d'or, estimé XV.

La fotografía de Laurent correspondiente al vaso n.° 75 muestra la paloma que debía rematar este vaso. Desgraciadamente, el n.° 75 fue robado en 1918 y nunca se podrá reconstruir el aspecto original del presente vaso, con el asa que falta y sus proporciones reales, que son las que se pueden apreciar en las formas de su estuche. Por el estilo de la guarnición, puede fecharse en torno al tercer cuarto del siglo XVII. La realización del vaso presenta ciertas peculiaridades: la guarnición del pie, similar a la que tuvo la copa n.° 125, es, según Alcouffe, prácticamente exclusiva de los vasos de Luis XIV y su hijo el Delfín, aunque eso no excluye la posibilidad de que estas guarniciones fueran realizadas en París para vasos de origen distinto, ya que la copa n.° 125 nada tiene que ver con el presente vaso.

Alcouffe publica una pieza del Metropolitan Museum de Nueva York, donada por J. Pierpont Morgan con similar guarnición[482]. En el Louvre, los vasos relacionados con la guarnición del cuerpo de la presente pieza, son los siguientes: el MR. 141, con asa y pie semejantes; el MR. 140, también con asas parecidas y la guarnición del labio, similar a la del pie en el vaso madrileño, revistiendo una taza antigua de sardónice. Alcouffe[483] menciona, además, los n.os MR. 223, MR. 224 y MR. 231.

La guarnición de cables en bucles esmaltados se encuentra en diversos vasos del mismo museo, entre ellos dos copitas: la MR. 258, con dos manos de cornalina en el vástago, que procede de la colección del Delfín (n.° 420 del inventario de Versalles) al igual que el pomo de lapislázuli que tiene el mismo adorno, MR. 272 (404 del in-





ventario)[484]. La otra copita es la MR. 214, con el sogueado esmaltado al pie y hojas en nudo y base del cuerpo; también existen otras copas, como una abarquillada, también con hojuelas blancas al estilo de los dentículos de la n.° 134 (7 de Angulo), MR. 183; y la E. 209, de jaspe, con pie parecido, también como el del vaso 125 (13 de Angulo).

El diseño de cables entrecruzados con la superficie cubierta de esmalte pintado aparece en un repertorio publicado en París por Gilles L'Egaré[485] hacia 1663; en el mismo aparece también el motivo de las manos *in fede* que sirvieron de tema para el vástago de la copa MR. 214 del Louvre, lo que confirma la contemporaneidad de los elementos decorativos.

122 *Góndola de cristal con mascarón esmaltado en la proa*



Milán, hacia 1600 (cristal).
París, entorno de PIERRE DELABARRE (?), primer tercio del siglo XVII (mascarón).
Cristal de roca, oro esmaltado.
Estuche n.º MNAD: 12.108.

Inventarios: Inv. Prado: n.º 000116, cat. Angulo: n.º 116, *BARCO, «Alto cm. 17,5»*; inv. 1689: n.º 54 C, *UN GRAND VASE EN GONDOLE DE TROIS PIECES SUR LE DEVANT EST UNE MASQUE DE SATYRE D'OR EMAILLÉ, «...haut de six pouces & demi, long d'onze pouces & large de cinq»*; inv. 1746: n.º 122, *GONDOLA, «...por la Popa tiene diez dedos de alto, y de Proa, á Popa quince de largo...»*; inv. 1776: n.º 89, *VASO HECHURA DE BARCO*; observaciones, 1839: *«...Su diametro transversal tomado cerca de la guarnicion de la popa es de 4 pulgadas y 6 lineas».*

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, pp. 184-185; ARBETETA, 1992, p. 33.

Vaso compuesto por tres piezas de cristal de roca y tres guarniciones de oro esmaltado. Cuerpo formado por una pieza abarquillada, muy plana y abierta, con la proa ocupada por un mascarón de orejas puntiagudas, cuernos de carnero y boca híbrida de venera, con el labio inferior avanzado. Se decora todo él con esmalte pintado en una gama cálida y toques de azul.

Una guarnición lisa con faja central de ovas esmaltada en azul une el castillo o toldilla de popa, que se eleva simulando, muy deformada, la boca abierta de un felino. El ala izquierda está rota, ya desde antiguo. Una segunda guarnición de esmalte azul celeste excavado, con roleos y florecillas, une el cuerpo con el corto vástago y su pie oval, plano. En el vástago hay un nudo con decoración labrada de gallones. La decoración consiste en algunos ramos vegetales en la toldilla y pie; guirnaldas con frutos, ramas e hileras de granos, de labor algo tosca, agrupados bajo la popa, dejando lisa la proa.

El mascarón esmaltado quizás viniera a suplir una parte desaparecida, restaurando ópticamente el perfil del vaso. La toldilla debió quebrarse entre 1689 y 1746, pues en Versalles no se describe el deterioro.

Las monturas esmaltadas a reserva con esmalte azul celeste opaco parecen más antiguas que la policromada y quizás correspondan al taller que realizó el vaso. Pueden datarse entre el último cuarto del siglo XVI y la primera década del siglo XVII, mientras que el mascarón es una interpretación tardía (podríamos decir historicista) de algunos diseños manieristas, no extraños en el ambiente artístico francés, como demuestra un dibujo de Etienne Delaune, consistente en un pebetero con las tres Gracias, hoy en la colección Edmond de Rostchild[486], donde se incluyen en los flancos dos mascarones con el labio inferior ensanchado como un plato. Pero la idea no es exclusiva de los artistas franceses.

Mascarones grotescos fundidos con elementos orgánicos y veneras, con la boca abierta y el labio inferior mayor, extendido a modo de plato, aparecen frecuentemente en algunos dibujos de ornamentistas europeos, cuya fuente probable son los repertorios de Vico, en cuyo repertorio de vasos aparecen dos mascarones caricaturescos, uno con cuernos y sus labios inferiores prolongados a modo de escudilla, lo que a su vez puede estar inspirado en dibujos étnicos[487].



Más cercano al vaso del Prado es un dibujo del Asmolean Museum, obra de Francesco Salviati, que consiste en un jarro con las tres Gracias, un sátiro femenino y otros elementos, entre ellos un pico vertedor en forma de mascarón, con una venera formando una especie de boca prolongada[488].

En diversos grabados de Cornelis Floris, realizados en Amberes en 1548, volvemos a encontrar piqueras en forma de venera, algunas con mascarones cuya boca se extiende hacia adelante[489].

Otro importante artista, Virgil Solis, utiliza el mismo recurso decorativo, como puede verse en un diseño para vaso rico conservado en el Museo Victoria y Alberto de Londres[490], en el que aparece un vaso con mascarón con cuernos y barbas, de labio inferior avanzado a modo de piquera. Este diseño es también datable hacia mediados del siglo XVI y fue realizado en Nuremberg.

En este caso, el diseño del mascaroncito, su calidad técnica en el tratamiento del esmalte pintado y su alegre colorido permiten relacionarlo con la montura del nudo del vaso de lapislázuli con asas de dragón (n.º 62), atribuído por Alcouffe[491] a Pierre Delabarre, el llamado Maestro de los dragones, dato que nos permite situar su creación hacia 1630.

Aunque tardías, ambas creaciones participan del espíritu del *stil rustique* de la escuela de Fontainebleau, si bien interpretado con cierto carácter caricaturesco que ha sido advertido por varios autores.



123 *Copa con pie, en forma de ánade*

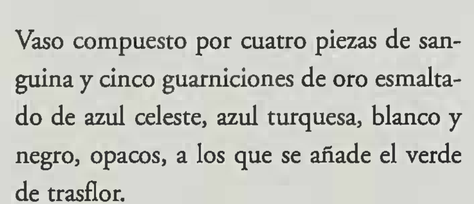


Milán, taller de los SARACHI (?). Principios del siglo XVII (montura y vaso).
Sanguina, oro esmaltado.
En la base, dos etiquetas antiguas: «34»; «n.° 414 51».
Estuche n.° MNAD: 12.109.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00029; cat. Angulo: n.° 29, *VENERA CON CABEZA DE AVE, «Alto cm. 14»*; inv. 1689: n.° 414 A, *VASE OVALE EN FORME DE COQUILLE DE JASPE VERD D'ORIENT VEINÉ DE ROUGE, «...haut sans ladite teste de trois pouces huit lignes, long de quatre pouces & large de trois & demi»*; inv. 1746: n.° 123; *TAZA EN FIGURA DE ANNADE CON PIE, «...por la Caveza ocho dedos de alto, y de ella, á Cola otros ocho dedos de largo...»*; inv. 1776: n.° 34; *VASO EN FORMA DE CONCHA CON SU CAVEZA AL PARECER DE DRAGON*; observaciones, 1839: la junta no cita medidas.

Bibliografía: CIERVO, 1923, V, pp. 149, 171, 174; ANGULO, [1944] 1989, pp. 56-57, ARBETETA, 1992, p. 33; ARBETETA, 2000B, n.° 6.24, pp. 463-464.

Exposiciones: El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey, La Granja, 2000.



Vaso compuesto por cuatro piezas de sanguina y cinco guarniciones de oro esmaltado de azul celeste, azul turquesa, blanco y negro, opacos, a los que se añade el verde de trasflor.

El cuerpo, irregular, tiene forma de venera, con gallones marcados, e incisiones paralelas al labio, así como ovas toscamente talladas en torno al borde.

Se aprecian a los costados dos pequeñas asas monolíticas, rematadas en guarniciones de oro esmaltado, deterioradas, que representan cabezas de monstruos marinos con sus dientes, tradicionalmente identificados como delfines. Están esmaltadas de azul celeste, azul oscuro y blanco.

El cuerpo avenerado cobra un perfil animalístico al unir, con su correspondiente guarnición, una esbelta cabeza de ánade o avestruz, de largo cuello, con plumas y pico minuciosamente labrados.

Se sostiene, a modo de *tazza* alta, mediante un vástago de balaustre y un pie circular, acampanado, guarnecidos con dos monturas anulares de similar diseño que la del cuello. Este consiste en un sogueado doble, esmaltado de blanco, que aloja sobrepuestos de eses en negro con flor azul oscuro central. Hubo otra guarnición similar al pie. La guarnición del cuello presenta, además de los dos cartones laterales, excavados con rombos y fajas a reserva y esmaltados de azul oscuro, algunas hojas esmaltadas de verde de trasflor.

Creemos que montura y vaso, en su totalidad, fueron realizados al mismo tiempo. El heliotropo o sanguina presenta una gran mancha roja en el pico posterior del cuerpo.

Fue valorado en 45 luises de oro por el Inventario de Versalles, valoración adecuada para una pieza relativamente moderna que reproduce, a menor escala, un modelo propio de las producciones en cristal de roca.

La ce lateral de la montura del cuello es un recurso que aparece en algunas monturas florentinas, como en la mucho más rica de un vaso en lapislázuli del taller de la corte de Florencia, Hoy en el Kunsthistorisches Museum[486], inv. PL n.° 1851. la piedra fue tallada en Milán hacia 1580 y procede de la colección de Rodolfo II.

Los volúmenes generales del cuerpo recuerdan la evolución del modelo de Gasparo Miseroni, un vaso con el cuerpo avenerado sobre vástago de balaustre. Su hijo Ottavio realizó diversas interpretaciones del viejo tema, con o sin monstruo abrazando la popa de la venera. En este caso, el vaso parece obra de taller basada en esta idea. El pie circular, el vástago de balaustre y la guarnición de sobrepuestos (parecida, no similar), se encuentran en algunos ejemplares de Ottavio, realizados en la primera década del siglo XVII, como dos copas con pie redondo, y vástago de balaustre, en jade, una en Stuttgart, en el Württembergisches Landesmuseum (inv. KK grün 34), otra en el Kunsthistorisches Museum, inv. PL. n.° 1651[487].

Una cabeza parecida, donde el plumaje del cuello se resuelve de similar manera, se aprecia en un vaso de cristal de roca, también atribuído a Ottavio Miseroni por Distelberger[488], que se conserva en Viena (KHM: PL. n.° 2357).

Sin embargo, el tema de las atribuciones no está claro, pues vasos con la misma cabeza han sido atribuídos al taller de los Sarachi, quizás con más fundamento, como la galera n.° 8 del inventario del Bargello, en el museo degli Argenti[489], con balaustres, toldilla y otras características propias de la producción de este taller, y el vaso n.° 11 del inventario del Bargello, en forma de dragón, considerado obra del mismo taller[490]. También tiene cierto parecido con la cabeza del barco n.° 100 de la presente relación, que hemos atribuído al taller de los Sarachi.

Es, en definitiva, una obra posiblemente realizada en algún taller milanés conocedor de los modelos creados por los Miseroni, familia



que produjo una extensa gama de vasos con diseños avenerados. Este taller bien pudiera ser el de los Sarachi, en contacto con el anterior y a la inversa. La razón de su elección, que realizamos con reservas, se basa en el tratamiento de la piedra, pues su labra, algo esquemática y de incisiones en arista, recuerda las técnicas del labrado de cristal de roca más que las de las piedras duras, que permiten un mejor acabado con menor riesgo de rotura.

El estuche, de piel oscura, lisa, se decora únicamente con filetes dorados formando franjas paralelas a los costados. No es frecuente en el conjunto de los de las alhajas, siendo así que en el Museo Nacional de Artes Decorativas, se nos advirtió expresamente que no formaba parte de éste.

Pero sus características, medidas y forma nos han permitido adjudicarle su vaso correspondiente, si bien es posterior al que existía en 1746, descrito como de tafilete encarnado.





124 Tres salvillas de cristal



Milán, primer tercio del siglo XVII: *A)* hacia 1600; *B)* y *C)*, hacia 1615, ambas piezas del mismo taller.
Cristal de roca, plata dorada.
Estuche n.° MNAD: 350.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 000103, n.° 000104, n.° 000105; cat. Angulo: n.° 103, *BANDEJA CON GALLONES Y OVALOS, «Diámetro mayor cm.24»*; n.° 104, *BANDEJA CON BORDE CALADO, «Diámetro mayor cm.30»*; n.° 105, *BANDEJA CON BORDE CALADO, «Diámetro mayor cm. 30»*; inv. 1689: n.° 138C: *«Une Gantiere ovale...»;* n.° 139C: *«Une autre...»;* inv. 1734: n.os 138 y 139: *«Tres piezas...»;* inv. 1746: n.° 124, *TRES PIEZAS EN FORMA DE SALVILLA, «...dos de ig.l hechura... que tienen à tercia, y un dedo de largo, doce dedos de ancho... la otra... tiene catorce dedos, y medio de largo y once de ancho...»*; inv. 1776: n.° 99, *DOS VANDEJAS IGUALES DE CHRISTAL DE ROCA,* n.° 100, *VANDEJA MENOR... CON OVALOS*; observaciones, 1839, *«El diametro mayor de la pieza del centro es de 8 p.s y 10 lin.s, y el menor 5 p.s y 8 lin.s»* (99), *«El diametro mayor es 9 p.s y el menor 7 p.s y 2 lin.s.»* (100).

Bibliografía: ANGULO, [1994] 1989, pp. 167-169; SANZ SERRANO, 1979, p. 70 (il. 9); ARBETETA, 1992, p. 33.

Tres bandejas o azafates ovales, de cristal de roca, guarnecidas con plata dorada. Ya que los inventarios de 1734, 1746 y 1776 las citan conjuntamente, utilizaremos la numeración del catálogo de Angulo para su descripción:

A (Angulo n.° 103)
Bandeja oval, compuesta por siete piezas de cristal de roca unidas por guarniciones de plata calada y filetes de lo mismo. La pieza central es ovalada, está grabada con gallones radiales y franja de festones con dos ramos vegetales e hileras de granos a los extremos. Se asienta sobre pie oval, moldurado, de plata dorada. El ala de la bandeja se compone por una doble moldura unida por seis elementos en forma de doble T con lazo central calado y tornillos en forma de flor, que sujetan las placas grabadas cada una con un óvalo central y roleos que surgen de la base. En los extremos, unos ramitos ocupan el campo del óvalo. Cristal de roca de mediana calidad, y quebraduras antiguas.

B (Angulo n.° 104)
Bandeja oval, compuesta por siete piezas, unidas por guarnición de plata.



El cuerpo consiste en una pieza ovalada, con encajadura oblonga para el pie, de plata dorada y moldurada. La decoración se desarrolla en los extremos, dejando las zonas centrales casi lisas. Ésta consiste en una teoría de roleos acabados en hileras de granos y cuatro flores o rosetas en los extremos del diseño. Las hileras de granos marcan los ritmos de la composición, muy armoniosa a nuestro juicio.

El plano vertical y el horizontal se equilibran con dos simples ces de las que surge una hilera de granos. A diferencia de la bandeja anterior, las piezas del ala van montadas al aire, sujetas por la moldura y las seis piezas en forma de T doble, de las que faltan las partes del reverso, que mantienen las piezas sujetas. Las seis piezas están caladas, y forman una crestería de lises o ces. El cristal es de mala calidad, con inclusiones negras que afean la bella labor.



C (Angulo n.° 105)
Bandeja oval, compuesta por siete piezas, de estructura idéntica a la anterior. Varía la composición decorativa, obra del mismo taller, reconocible por las flores que rematan los roleos centrales. Sin embargo, aquí la decoración se ha desbordado y crea una sensación de confusión. Además, la suave curvatura de los ramajes se ha transformado en duras líneas rectas que cuadran mal con los ritmos ondulantes de la bandeja y su crestería, hoy fragmentada y perdida en parte.

Algún vaso labrado en cristal del Louvre presenta en su decoración grabada el mismo diseño de las líneas de hojas frondosas, como el n.° OA. 35, aunque sin rosetas.



Angulo consideró como compañera de las dos salvillas de borde calado la n.° 102 de su catálogo (n.° 108 de 1746), pero en realidad, su estuche es el n.° MNAD 299. Los números de lote reseñados en una etiqueta de la base, corresponden a los asientos del inventario de 1776, salvo el 98, que sobra, pues de ninguna manera caben cuatro piezas en la base, pero se acoplan perfectamente las tres citadas.

Mientras en la bandeja *A)* encontramos pervivencias decorativas de gusto manierista, como los óvalos o espejos, con la *B)* y *C)* se advierte el predominio de la decoración barroca.

De estas últimas llama la atención el trabajo calado del ala, verdadero virtuosismo en la talla del cuarzo hialino, lo que denota la presencia en el taller de buenos *cristallari*. A pesar de la baja calidad del

cristal, la calidad de la talla es alta también, aunque la calidad del diseño varía, enfrentando un ejemplar equilibrado a otro que no lo está.

Quizás pudiera tener relación con el diseño de las cresterías una moda que se impuso en España hacia los años diez del siglo XVII, y que produjo numerosas joyas con cresterías de diseño similar, en ces afrontadas[497].

Ejemplares en oro y bronce esmaltados sobreviven en abundancia y se corresponden a diseños para los exámenes de plateros, especialmente los célebres *Llibres de Passanties* barceloneses, en cuyo tomo II se encuentran varios dibujos, como el de Ioseph Jordan, fechado en 1616.

Concretamente, citamos a título de ejemplo las placas y medallones conservados en las colecciones del Instituto Valencia de Don Juan, Museo Lázaro Galdiano, Museo Arqueológico Nacional, Cerralbo y Sorolla de Madrid; Museo Marés de Barcelona; Metropolitan Museum of Art de Nueva York y numerosas colecciones eclesiásticas, como la existente en la Basílica del Pilar, y particulares, imposibles de enumerar, lo que da idea de la generalidad de tal moda. En muchos casos, se enfatizan con estructuras de ces caladas algo mayores los tramos de la crestería, produciendo el mismo efecto que las piezas de sujeción de estas bandejas, lo que no deja de ser curioso.

A principios del siglo XVII llegaron masivamente a la Península pequeñas labores de cristal de roca, especialmente cruces, higas, viriles para medallones, placas grabadas para uso devocional y un sinfín de menudencias, realizadas en Milán, con fragmentos reaprovechados de la labra de los grandes vasos. Milán, conviene recordarlo, formaba parte de la Corona de España y su comercio era muy fluido[498].

La moda descrita para las joyas tuvo escasa vigencia aunque una gran expansión, por lo que se puede poner en relación con diversas labores de platería realizadas hacia las mismas fechas en diferentes lugares de Europa, demostrando así que estas cresterías obedecen a una tendencia general, interpretada en este caso sobre otro soporte, el cristal de roca, en vez de la plata labrada.

Podemos citar, como obras-tipo dentro de este esquema, la bandeja con crestería, diseño de Nicolaus Schmidt, realizada en Nuremberg hacia 1582-1609, hoy en el Kunsthistorisches Museum[499], o las múltiples bandejas, marcos de espejos, benditeras, *cappezzali* o cuadritos de cabecera, realizados en cobre dorado, con esmaltes y corales embutidos, que se realizaron en el sur de Italia, especialmente Trápani, hoy dispersos por todo el mundo. Estas piezas domésticas, casi todas fechadas en las primeras décadas del siglo XVII, se remataban por cresterías muy similares, que aumentan de tamaño en las producciones tardías[500].

Conocemos ejemplares en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, en la Seo de Zaragoza, en el Museo Pépoli de Trapani, el de San Martino de Nápoles, el Kunsthistorisches Museum, en el comercio y colecciones particulares, etc.[501].

Como detalle curioso, indicamos que, en el interior del estuche, dos almohadillas guateadas, de paño rojo con galón de oro, sirven para proteger tan delicados objetos del roce.

125 *Taza de jaspe con una mujer por vástago*



Taller europeo, quizás Stuttgart (?) (vaso).
París, finales del siglo xvi (montura del pie).
Jaspe musgoso (?) y prasio, oro esmaltado.
En la base, etiqueta antigua con el n.° 16, y otra ilegible.
Estuche n.° MNAD: 22.868.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00013; cat. Angulo: n.° 13, *VASO DE PRASMA CON FIGURILA DE MUJER EN EL VASTAGO, «Alto cm. 15»*; inv. 1689: n.° 366 A, *VASE OVALE DE JADE VERD BRUN à GODRONS SUR SON PIÉ DE JASPE DE MESME FORME & COULEUR, ENRICHI AU LIEU DU BALUSTRE D'UNE FIGURE DE FEMME D'OR EMAILLÉ DE BLANC, «...haut de six pouces, long de sept pouces & large de quatre & demi»*; inv. 1746: n.° 125, *COPA DE HECHURA OVALADA CON SU PIE*; inv. 1776: n.° 16 V, *VASO AOBADO HECHURA DE TAZA CON SU PIE*; observaciones, 1839: *«...la taza aovada tiene en su mayor diámetro 7 pulgadas y nueve lineas, el menor 5 pulgadas...».*

Bibliografía: Ciervo, 1923, III, pp. 149, 160; Angulo, [1944] 1989, pp. 36-38; Verlet, 1963, p. 152; Arbeteta, 1992, p. 33; Arbeteta, 2000c, p. 52.

Vaso compuesto por dos piezas de piedra unidas por una escultura de oro esmaltado. A modo de *tazza*, el cuerpo, de boca oval, está formado por una pieza tallada con aristas y planos cóncavos, de paredes delgadas y perfil en arco rebajado.

El pie, gallonado, se une por un podio de oro, donde se arrodilla una mujer desnuda, con el cuerpo esmaltado de blanco, que alza sus brazos, cruzando las manos sobre la cabeza. De su espalda surge una flor, azul y blanca, que sujeta la base del cuerpo.

Tuvo al pie una ancha guarnición de hojas caladas blancas y verdes, similar al del n.° 121.

Según el inventario de Versalles, la piedra del cuerpo se consideraba como jade verde amarronado, advirtiendo que el pie es de materia distinta, concretamente jaspe del mismo color. El inventario de 1746 consignaba simplemente «piedra verde», mientras que el de 1776 estimaba la piedra como prasma, lo que la Junta corrobora diciendo que «es de la mejor especie de plasma que se conoce».

Finalmente, el estudio gemológico de 1989 considera el cuerpo de jaspe musgoso, y el pie de jaspe prasio.

Es frecuente entre los plateros europeos de la segunda mitad del siglo xvi el empleo del esmalte blanco para las carnaciones de las figuras humanas cinceladas en oro. La misma colección española de las alhajas aporta diversos ejemplos, como ya hemos visto. Sin embargo, en este caso, una sola figura es la protagonista, al igual que en los vasos n.os 12 y 113, el primero con una sirena de oro, y el segundo con una mujer-atlante, parcialmente esmaltadas ambas. Sin embargo, la técnica decorativa está más próxima al único niño que resta del par que tuvo el vaso n.° 62, obra adscribible al Maestro de los dragones, efectuada en París hacia 1630.

También las obras atribuidas a dicho maestro, conservadas en el Louvre, se adornan con desnudos esmaltados de blanco. Pero lo que indicamos no quiere decir que la presente obra se deba al Maestro de los dragones, Pierre Delabarre. Como recordaremos, la obra de este artista recrea, con cierto carácter caricaturesco, al aspecto de vasos manieristas del siglo xvi, en los que era habitual el uso del esmalte blanco para las carnaciones. Si el presente vaso se parece a ciertas figuras de Pierre Delabarre, creemos que se debe al hecho de su pertenencia al estilo original en el que este artífice se inspiró, porque la presente escultura no es contemporánea de las citadas, aunque su técnica y estética persisten en la escuela francesa. Además, la flexión del cuerpo de la mujer recuerda diseños de elementos arquitectónicos próximos a la escuela de Fontainebleau.

Encontramos figuras también esmaltadas de blanco, representando a Neptuno y Anfitrite, en el borde de la copa de jaspe verde MR. 173 del Louvre, que presenta una guarnición en el nudo con hojas dentadas y picudas, además de cuatro bichas de oro esmaltado. Es un trabajo de Hans Kobenhaupt, activo en el primer tercio del siglo xvii, minucioso autor que frecuentemente adorna sus creaciones con figuras de tema mitológico, que bien pudo realizar figuras mayores, como la presente[502], pues los pétalos que abrazan ambas tazas son similares y se encuentran en otras obras suyas, también pertenecientes a la colección de Luis XIV, como es el n.° E. 188 del Louvre. El nudo de la copa de jaspe E. 118 del Louvre también ostenta pétalos semejantes a los que surjen tras la figura del Prado.

En cuanto a la guarnición del pie, es semejante a la del n.° 121, y, como ya se dijo al tratar ese vaso, Alcouffe apunta la posibilidad de que sea un diseño exclusivamente utilizado en los vasos realizados para Luis





XIV y su hijo, con numerosos paralelos en el Museo del Louvre, citados en el comentario del vaso 121, al que remitimos.

También en el Museo del Louvre se conservan algunas cerámicas de la escuela de Fontainebleau, que parecen, al igual que los jarros de Saint-Porchaire, trasposición de modelos de platería. Un candelero (MR. 2405), procedente de la colección Durand[503], obra próxima al taller de Bernard Palissy, presenta puntos de contacto con la figura de la presente taza y con el vástago de la n.° 83, siendo similar en ambas la guarnición de la base, reproducida en el modelo de barro cocido y vidriado. Sigue de cerca modelos de Etienne Delaune para labores de orfebrería, lo que nos confirma, una vez más, la relación estilística de la *tazza* madrileña con el ámbito de la escuela de Fontainebleau.

En cuanto a la labor en piedra, el cuerpo de gallones cóncavos terminados en arista dota a la pieza de un aspecto singular, y la talla plana y abierta se relaciona con algunas copas del Louvre, como la OA. 2030 y la MR. 174.

El estuche es inusual dentro del conjunto procedente de las alhajas, pues, aunque los inventarios hacían referencia a estuches con forros de felpa, parte de los realizados con telas ricas los identificamos el día 7 de octubre de 1991, con ocasión de una mudanza por traslado de almacenes, en el Museo Nacional de Artes Decorativas.

Su aspecto exterior es muy sencillo, con forma de T visto de perfil, sección oval. Descrito en el inventario de 1746 como «caja de raso encarnado», ostenta al exterior un forro, muy decolorado, de raso estampado en rojo formando motivos derivados de los viejos temas del *alcachofado*, aún en boga durante el siglo XVII.

El interior, guateado para proteger la delicada figurilla esmaltada que forma el vástago del vaso, está cubierto de un rico tisú de plata a franjas, alternando con seda pajiza, en muy buen estado de conservación.

Se abre mediante charnela, en sentido longitudinal.

Por las características de las monturas del vaso, existentes y perdidas, se podría situar ambas obras —vaso y estuche— a finales del siglo XVI o primer tercio del siglo XVII, en el área parisina.

126 Vaso con quince ópalos, desaparecido hacia 1815

Taller y época indeterminada (piedra).
París, último tercio del siglo XVII (?) (montura).
Amatista (?), ágata (?), ópalos o girasoles, oro y plata dorada esmaltados.
Estuche n.° de inventario Museo del Louvre: OA. 10.920.



Inventarios: Angulo: no lo cita, por haber desaparecido hacia 1815; inv. 1689: no identificado; inv. 1734: n.° 32; inv. 1746: *«Otra Copa también obalada, y acanalada con su tapa, y pie de piedra agata, que imita al nacar con seis guarniciones en el referido Pie, otra en el lavio, y otra en la tapa en la qual ay quinze piezas de la misma piedra engastadas, con un botoncito de lo mismo todo de color de oro esmaltado, que con dicho remate tiene siete dedos de alto y en su caja de tafilete encarnado...»*, n.° 126, *«Otra copa también ovalada, y acanalada con su tapa, y pie de Piedra de Agata que imita á nacar con seis guarniciones en el referido pie, otra en el lavio, y otra en la tapa en la qual áy quince piezas de la misma Piedra engastadas, con un Botoncito todo de color de oro esmaltado, que con dho remate tiene siete dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 2, *«Otro vaso pequeño aobado, con su tapa, pie, y vasa agallonado de Piedra roca, de Amatista, el color como morado, que tiene la tapa de Agata; guarnezido el pie, tapa y vasa de oro, de tres piezas caladas, compuestas de hojas esmaltadas de medio relieve, de blanco, negro y verde transparente; y en dicha tapa diez y seis engastes de plata con quinze Girasoles (por q.e le falta uno) todos ellos de varios tamaños, el asiento del baso donde esta el oro, es de plata dorada, y regulado todo, tiene esta como media, y dos onzas de oro, poco mas ò menos que con la piedra y caja vale 3.594»*.

Bibliografía: ALCOUFFE, en *Musée du Louvre*, 1985, pp. 170-171; ARBETETA, 1992, pp. 33-34.

Vaso que, a tenor de las descripciones, consta de cuerpo de boca oval, agallonado, con tapador enriquecido por una guarnición de oro calado, de hojas esmaltadas en blanco y negro opacos así como verde de trasflor, que rodea seis engastes en los que se alojaban cinco ópalos o girasoles, faltando uno. Remata con otra guarnición esmaltada, posiblemente parecida a las volutas del remate del vaso n.° 121, y un botoncito. En el pie otra guarnición similar, aunque con asiento de plata dorada.

El hueco del estuche que creemos el suyo, conservado en el Museo del Louvre, presenta, en efecto, un cuerpo aovado, prolongado horizontalmente, con un pequeño saliente central para cobijar el remate; un abultamiento inferior, en disminución, vástago cilíndrico y pie de sección ovalada.

A pesar de todo, proponemos la adscripción a los asientos de cada inventario con todas las reservas. Ya en la nota correspondiente al vaso n.° 5 se explicó por qué no podía corresponder al n.° 22 del catálogo de Angulo, quien lo relacionaba también con reservas.

La descripción del inventario de Versalles no ha podido ser identificada, pues no corresponde al n.° de 1734, repetido.

Carecemos, además, de medidas comparativas, puesto que no las proporciona el inventario de 1776, por lo que se ha realizado la adscripción basándonos en lo que de común tienen ambas descripciones. Únicamente sabemos que medía siete dedos, esto es, 12,6 cm aproximadamente de alto.

Ciertamente, la mención a la naturaleza de las piedras es diferente, pero conviene recordar lo vagas e inexactas que son tales descripciones en el inventario de 1746; en este caso, además, el color tampoco se define con seguridad en la descripción de 1776. En 1746 se describe la materia como ...*Piedra Agata que imita á Nacar...*, y tan extraño concepto se complica en 1776: ...*vaso... de Piedra roca de Amatista, el color como morado, que tiene la tapa de ágata... y en dicha tapa diez y seis engastes de plata con quinze Girasoles...*

En definitiva, lo único que se puede extraer de tales descripciones es que el cuerpo del vaso estaba realizado en materia diferente a la tapa, posiblemente amatista de baja calidad, y que ésta se adornaba con dieciséis ópalos o girasoles, de los que uno faltaba, extremo en que coinciden las dos descripciones.

El vaso no pudo ser examinado por la Junta, lo que hubiera aclarado la cuestión. Posiblemente, y como sucede en otros casos, la pieza se compondría de piezas de materiales diversos, unidas por las guarniciones, en este caso de oro esmaltado y calado, con labores de hojas en medio relieve, en blanco, negro y verde transparente, lo que hace pensar en los trabajos de los orfebres parisinos del último tercio del siglo XVII, siguiendo la tendencia de las hojarascas, a base de hojas levemente relevadas y perfiladas, en estructuras caladas o bien colocadas como sobrepuestos vegetales esmaltados de blanco con toques negros y algún elemento como contrapunto cromático, esmaltado de trasflor en rojo o verde, moda que reseñamos repetidas veces, así como sus fuentes iconográficas, vasos del Prado realizados en su órbita y sus correspondientes paralelos, todos ellos

con las hojas esmaltadas de blanco y marcadas con leves pinceladas negras, a veces con los extremos coloreados, que pueden incluir detalles de colores vivos en esmalte translúcido.

El estuche, cuya forma arriba se describe, fue donado al Louvre en 1983 por Michel de Bry. Es el único que en este museo se conserva de la serie de estuches realizados con las armas del gran Delfín, y éste en concreto pertenece al grupo de los marcados con abeja o mosca en la base, rodeada por cenefa en zigzag con tallos. Revestido de tafilete burdeos, presenta alguna arruga, aunque su decoración es nítida y está bien aplicada.

Su ornamentación, además del escudo personal del gran Delfín, y de los habituales lises y delfines salpicados, consta de aplicaciones a la rueda de la guirnalda de dobles lirios y la de colgaduras, ambas desarrolladas también en zigzag. No cabe duda pues, de que pertenece al mismo grupo que los estuches conservados en España.

Está forrado con el habitual paño de sarga de lana roja, que también en este ejemplar aparece picado, como en el resto de la serie española, mientras que en el único estuche perteneciente a un vaso posiblemente propiedad del gran Delfín que se conserva en el Louvre, el paño conserva su pelo original y está en perfectas condiciones, por lo que podría haber pertenecido al grupo español y haber sufrido sus avatares.

Curiosamente, la presente pieza, una de las desaparecidas en París, y cuyas descripciones hemos identificado arriba, coincide en medidas con las del estuche, ya que la altura, expresada en dedos, sería de 12,6 cms. aproximadamente, mientras que el hueco interior del estuche es de 12,8 cms. alto. Además, la forma podría coincidir con los volúmenes de éste: *Copa ovalada... con su tapa y pie... con un botoncito...* (1746); *...vaso pequeño aobado, con su tapa, pie, y vasa...* (1776).

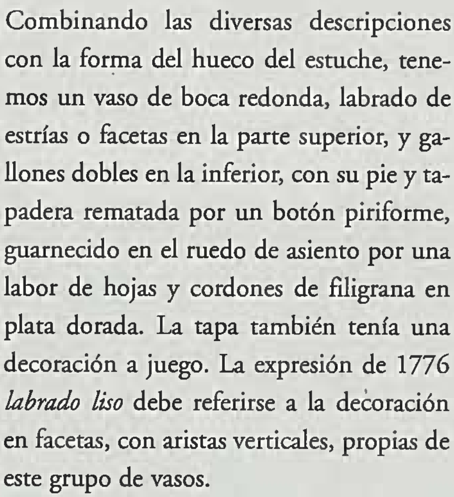
127 *Vaso liso, de cristal con tapa y guarnición de hojas desaparecido hacia 1815*



Milán, taller de METELLINO, finales del siglo XVI-principios del siglo XVII.
Cristal de roca, plata dorada.
Estuche n.° MNAD: 386.

Inventarios: Angulo: no lo cita al haber desaparecido en París hacia 1818; inv. 1689: n.° 241 C, «*Un grand Goblet fort beau, taillé à pans par le haut & par le bas de doubles godrons, avec son couvercle taillé de mesme excepte que les pans sont en bas & les godrons au haut, terminé par un bouton de cristal enrichi au pied d'un beau cercle de feüilles d'orfaute de vermeil doré. Haut en tout de six pouces cinq lignes & de diametre trois pouces six lignes*»; inv. 1734: n.° 241, «*Un Vasso redondo con su pie, y Tapa, q.e remata todo en un Botonzito de Christal de Roca astriado, y en el pie una guarnizion de Color de oro, con hojas caladas, que tiene diez dedos de alto...*»; inv. 1746: n.° 127, «*Un Vasso redondo con su pie, y Tapa, q.e remata todo en un Botoncillo de Christal de Roca astriado, y en el pie una guarnicion de Color de oro, con Ojas caladas, que tiene diez dedos de alto...*»; inv. 1776: n.° 98, «*Un vaso redondo con su tapa y pie de cristal de roca, labrado liso, y al pie una guarnicion de plata dorada, de unas hojas y cordondillos* [*sic*]; *vale 735*».

Bibliografía: ARBETETA, 1992, p. 34, fig. 9.



Combinando las diversas descripciones con la forma del hueco del estuche, tenemos un vaso de boca redonda, labrado de estrías o facetas en la parte superior, y gallones dobles en la inferior, con su pie y tapadera rematada por un botón piriforme, guarnecido en el ruedo de asiento por una labor de hojas y cordones de filigrana en plata dorada. La tapa también tenía una decoración a juego. La expresión de 1776 *labrado liso* debe referirse a la decoración en facetas, con aristas verticales, propias de este grupo de vasos.

Bastante similar, a juzgar por las descripciones y la forma de ambos estuches, sería el vaso n.° 73, realizado asimismo en cristal de roca.

La guarnición «de hojas y cordoncillos» recuerda las de ciertas piezas tardías italianas, especialmente las que suelen acompañar algunos vasos de cristal que se agrupan en torno a la producción de Metellino, como las piezas del Louvre n.os MR. 302, y MR. 308. En ambos casos se trata de cubetas cuyas asas están formadas por cordones, sujetos al cuerpo del vaso por cogollos de hojas realizados en una filigrana algo tosca, de labor simple y muy abierta.

La misma descripción de su guarnición remite también al ejemplar n.° 118, que conserva sólo la del pie, siendo el resto de las guarniciones de filigrana de los vasos del Prado de mejor calidad, como la bandeja n.° 38.

Su estuche, el n.° 386 del Museo Nacional de Artes Decorativas, presenta pie y cuerpo casi cilíndricos, rematado por una elevación cupuliforme correspondiente a la tapa. Es abridero en dos mitades verticales, una con la base, y está forrado con gamuza marrón claro. Su exterior es de tafilete marrón, pese a que en el inventario se describe de color encarnado.

Su decoración está formada por ramitos de perfil romboidal y hierros, como el de la flor de cuatro pétalos polilobulados y calados, similar a los estuches de los n.os 31, 38 y 118, contenedores de vasos que posiblemente salieron del taller de Metellino, todos ellos objetos de labor sencilla que tuvieron guarniciones de filigrana, al igual que parece suceder en este caso.

Dada la coincidencia en la decoración y, puesto que al emplear los mismos hierros debieron realizarse en un mismo taller, consideramos este grupo de estuches como los originarios del grupo de piezas que contuvieron.

Según anotación marginal del inventario de Versalles, este vaso, que se consigna como «muy bello», fue donado al Delfín por el conde de Tessé.

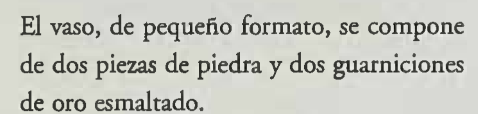
128 *Copita de jaspe con asas y oro esmaltado*

Praga, OTTAVIO MISERONI (?), hacia 1600 (vaso).
Praga, taller de JAN VERMEYEN (montura).
Sanguina, oro esmaltado.
En la base, tres etiquetas antiguas, con las siguientes anotaciones: «58»; «Num. 144»; «19. Louis».
Estuche n.° MNAD: 387.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00017; cat. Angulo: n.° 17, *VENERA DE DIASPRO, «Alto cm. 6,5»*; inv. 1689: n.° 444 A, *«Une petite tasse de Jaspe verd...»*; inv. 1734: n.° 444, *«Otro Vaso en figura de concha lisa...»*; inv. 1746: n.° 128, *VASO EN FIGURA DE CONCHA LISA, «...tres dedos y medio de largo...»*; inv. 1776: n.° 58, *VASO HECHURA DE CONCHA*; observaciones, 1839: la Junta no proporciona medidas.

Bibliografía: CIERVO, 1923, LXIII, pp. 156, 161; ANGULO, [1944] 1989, p. 42; ARBETETA, 1992, p. 35; DISTELBERGER, 1997, n.° cat. II. 197, p. 512.





El vaso, de pequeño formato, se compone de dos piezas de piedra y dos guarniciones de oro esmaltado.

Cuerpo formado por una venera en la que se han tallado en bloque dos asas transversales, esbozada apenas su forma, con altas orejas de vano circular. El perfil en forma de nave, tiene dos gallones en la proa o piquera, que forman una boca trebolada.

La popa se ondula sobre el borde formando una onda, con un motivo vegetal en la base. La talla, sinuosa y fundida con las formas del cuerpo, recuerda especímenes orgánicos propios del estilo animista o cartilaginoso.

El diseño de la pieza es armonioso y denota una gran calidad en la ejecución y el acabado. Por sus características y diseño, es atribuíble al taller praguense de los Miseroni, siendo quizás obra de Ottavio, como cree Distelberger[504].

Sus monturas en oro esmaltado probablemente estén realizadas en la misma corte, ya que corresponden al estilo simplificado de Jan Vermeyen (1559-1606), caracterizados sus diseños para obra pequeña por la presencia de pabellones, frutos y otros elementos estilizados, excavados en la superficie lisa del oro y animados por esmaltes de trasflor, embutidos en vistoso contraste cromático[505]. Existen repertorios del mismo estilo publicados en 1589 y 1592 por Hertzich van Bein, platero de la corte de Praga y grabador. Johanes van Ṣelen, oriundo de los Países Bajos, publica sus grabados en 1599; Hans de Bull entre 1592 y 1604, el monogramista GB, o Mathias Beitler, conocido por sus series de figuras diminutas, etc.

Suele ser frecuente la adición de zonas esmaltadas a reserva con esmalte blanco opaco, como en este caso, con menudos diseños de lunas, flores en aspa y decoración rayada, y una guarnición anular con florecillas cruciformes de pétalos hendidos y rayas verticales[506].

En todo caso, similares diseños presentan otros vasos atribuidos a los talleres praguenses conservados en los museos europeos, de los que citamos dos en el Museo degli Argenti, en Florencia: una copa (n.° 471 de la colección de Gemas) con similar estructura decorativa y cromática, que repite, idéntica, la faja blanca del pie del vaso del Prado[507], y otra copa (Gemas, 411), con guarnición del mismo taller, realizada en jaspe de Bohemia[508], obras datadas en la segunda mitad del siglo XVI, que formaron parte del tesoro de la Tribuna de los Uffizi, ambas relacionadas con la taza de calcedonia PL. N. 1665 del Kunsthistorisches Museum[509], con diseño parecido en la guarnición del labio de una taza baja de ágata, obra de Ottavio Miseroni, con montura de oro atribuida a Jan Vermeyen, en el Kunsthistorisches Museum. Anteriormente estuvo en la cámara de maravillas de Rodolfo II, en cuyo inventario de 1607-1611 aparece con el número 1341.

Otra montura de Jan Vermeyen (Kunsthistorisches Museum, PL. N. 1871), en este caso un vaso de heliotropo con un niño o Baco joven de oro, presenta una faja estrecha de esmalte embutido blanco y otra ancha, en oro liso, con esmalte excavado en diversos colores, y diseño de pabellones, cartones, aves y frutos, que recuerda el n.° 106 y el presente vaso, que parece una versión simplificada, al que se añaden insectos. Sobre fondo blanco, otra variante del mismo tipo de esmaltes, también en Viena[510], PL. N. 3259, recubriendo una piedra bezar que perteneció a Rodolfo II:

Pie y guarniciones son similares a las de un vaso del Louvre (MR. 175), de jaspe, 14 cm de alto.

Según el inventario de Versalles, esta copa se hallaba en Meudon.



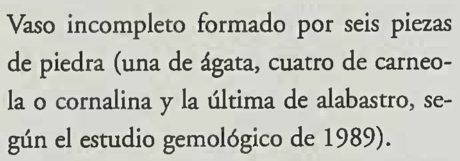
129 *Copita de ágata, cornalina y alabastro rematada por una piña*



Taller europeo, siglo XVI (piedras).
Taller europeo, quizás París, segundo tercio del siglo XVII (guarniciones).
Ágata, carneola, alabastro, oro esmaltado.
En la base, etiqueta antigua: «42».
Estuche n.° MNAD: 12.097.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 0009, cat. Angulo: n.° 9, *COPITA DE CORNALINA Y ESMALTE, «Alto cm. 10»*; inv. 1689: n.° 115 A, *«Une petite Coupe ronde de Cornaline...»*; inv. 1734: n.° 115, *«Una copita redonda con con [sic] su pie, y tapa algo sentida...»*; inv. 1746: n.° 129, *COPITA REDONDA CON SU PIE Y TAPA, «...ocho dedos y me.o de alto...»*; inv. 1776: n.° 42, *VASITO HECHURA DE COPON CON SU TAPA*; Observaciones, 1839: *«...falta el remate. Su altura es de 4 ps. y 8 lins.»*.

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 33; ARBETETA, 1992, p. 35.



Vaso incompleto formado por seis piezas de piedra (una de ágata, cuatro de carneola o cornalina y la última de alabastro, según el estudio gemológico de 1989).

Unido por guarniciones de oro, cuatro lisas y el resto esmaltadas de blanco con toques negros.

El cuerpo, semiesférico, tiene en su borde una guarnición en triple hilera de hojas recortadas, esmaltadas de blanco, cada una con diseño pintado en negro de hojas picudas y granos de guisante. La hilera superior recibía otra pieza similar, con lo que se completaba su perfil globular.

La base del cuerpo se adorna con similar diseño de hojas, y asienta sobre alto vástago, formado por dos molduras convexas y balaustre de carneola, todo ello separado por molduras cóncavas de oro liso. El pie, acampanado, ostenta una pequeña guarnición de hojas blancas y negras, descansando sobre un disco de alabastro.

La copita, que tras la vuelta de París perdió su remate en forma de piña, se quedó sin su tapador (ya deteriorado en 1689) a causa del robo de 1918. Anteriormente presentaba un aspecto esférico, tal y como se aprecia en la fotografía de Laurent.

El tipo de decoración esmaltada corresponde a la fase final del estilo ornamental llamado *cosses de pois* o «vaina de guisantes» en su variante más sencilla, donde las formas redondeadas de las hojas, levemente relevadas, al estilo de la publicadas por Gedeón L'Egaré (1615-1679)[511], se decoran con esquemas de pintas oscuras, a modo de comas, similares a los que Gilles L'Egaré (1610-1685?) utilizaba en la elaboración de motivos florales para aplicar sobre fondo esmaltado en un tono liso claro[512]. Esta moda duró desde los años veinte a los noventa del siglo XVII, y fue muy utilizada para enriquecer todo tipo de complementos, como cajas de reloj y reversos de las piezas de joyería.

En cuanto a la piedra, los elementos parecen reaprovechados, especialmente el cuerpo, aunque no parecen muy anteriores a sus guarniciones.

Existe, en la colección del Castillo de Rosemborg, en Dinamarca, un vaso, n.° inv. 5.230, de ágata con anchas monturas de hojas en estilo «vainas de guisantes», de oro, con esmalte en blanco con pintas negras, azul, turquesa y verde[513], muy similar también a los n.ºs 132 y 180.

Apreciamos idéntica guarnición en un vaso con tapa, de cristal, con una escena de vides y un campesino matando pájaros, posiblemente obra del taller de Metellino, que procede de la colección del marqués de Verri, en Palma de Mallorca, publicado por Rowe, quien considera la guarnición obra alemana de la segunda mitad del siglo XVII[514]. En el Prado, es similar la guarnición de la base del vaso n.° 25.

En el Museo del Louvre se conservan, provenientes de la colección real, varios vasos en cuyas guarniciones se ha utilizado también el recurso decorativo de las pintas negras sobre esmalte pintado liso, preferentemente blanco: aparece en parte de las guarniciones de la copa de jaspe n.° E. 209, que también tiene una guarnición al pie similar en estilo a la del n.° 25 y a la del n.° 121 (13 y 14, respectivamente, del catálogo de Angulo); en las guarniciones de la copa MR. 181, también de jaspe; en labio, nudo y pie del jarrito de amatista MR. 219; al pie de la copa MR. 258, en el remate del pomo de lapislázuli MR. 272 y en el *Espejo de María de Médicis,* MR. 252.

El estuche consta de cuerpo prácticamente globular, con una protuberancia en la parte superior, vástago cilíndrico y pie casi semiesférico.

Está forrado en terciopelo rojo y adornado por ambas caras con una tira vertical de encaje de plata formando ondas. Pese a que el inventario de 1746 describe el contenedor de la copita como forrado de felpa verde, consideramos el presente estuche como propio del vaso, y errónea la descripción del inventario, ya que la etiqueta que tiene fijada a la base pertenece a la serie de las que numeran los asientos del inventario de 1776.





130 *Cofre ochavado recubierto de oro esmaltado y camafeos*



Entorno de Pierre Delabarre, París, segundo tercio del siglo xvii.
Acero, plata dorada, oro esmaltado, textil, ágata, carneola, ópalo de fuego, jaspe bandeado, sardónice, jaspe prasio, heliotropo, calcedonia, lapislázuli, ónice, granate, crisoprasa, olivino.
Estuche n.° MNAD: 369.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00032; cat. Angulo n.° 32, *COFRE OCHAVADO CON ENTALLOS Y CAMAFEOS, «...Alto cm. 12,5; largo cm. 12»*; inv. 1661 Col. del Cardenal Mazarino: n.° 406, *«Un petit coffre a huict pans dont le couvercle est en dome aussy a pans, garny d'or sans esmail, tout couvert de camayeux la pluspart gravez en creux...»*; inv. 1689: n.° 9A, *COFFRE D'ACIER à HUIT PANS EN FORME DE TOMBEAU, «...haut de quatre pouces & demi, long de sept pouces & demi, & large de quatre pouces & demi»*; inv. 1746: n.° 130, *COFRE OCHAVADO, «...tiene once dedos de largo, siete de ancho, y siete de alto...»*; inv. 1776: n.° 12, *COFRE OCHAVADO*; observaciones,1839: la Junta no cita medidas.

Bibliografía: Ciervo, 1923, II, pp. 149, 175; Angulo, [1944] 1989, pp. 9, 64-69; Verlet, 1963, p. 151; Alcouffe, 1974c, pp. 517, 518, 522, il. 19; Arbeteta, 1992, p. 35; Castelluccio, 2000, p. 67, il. 11; Arbeteta, 2000c, pp. 51-52.

Cofre octogonal prolongado, con la base formada por una plancha de plata, sobre la que se elevan ocho paredes de acero con cantoneras y molduras de oro. La tapa es plana, a ocho aguas. se apoya sobre diez bolitas de materiales diversos: ágata, lapislázuli, carneola.

Toda su superficie está ricamente decorada por una trama de oro esmaltado, con diseños de hojas picudas y granos, entrelazadas y huecas, de donde surgen otras menores. La paleta de los esmaltes es sumamente variada: blanco, negro, verde claro y azul celeste opacos; verde tierno, verde oscuro, lila y ocre dorado de trasflor, que transparentan el picado del fondo.

Entre los roleos vegetales se hayan distribuidos ciento cincuenta y dos camafeos y entalles engastados en óvalos con festones esmaltados, blancos y negros.

El cofre es una obra importante para el estudio de la platería francesa y del coleccionismo europeo. Identificado por Daniel Alcouffe en el inventario, realizado en 1661, de los bienes del cardenal Mazarino[515], donde figuraba con el n.° 406, aparece descrito posteriormente entre las alhajas del Gabinete del Delfín en Versalles.

Fue vendido en mil cuatrocientos luises tras la subasta de los bienes de Mazarino. La cantidad era tan alta que el rey Luis XIV no quiso adquirirlo y lo compró posteriormente su hijo el Delfín[516].

En el inventario de Versalles se anotó su valor en doscientas setenta pistolas y se incrementó a quinientas en nota marginal.

Guarnición relacionada con la del n.° 72 (33 de Angulo).

Típico exponente del manierismo tardío parisino, inspirado en los diseños de orfebrería derivados del estilo de las vainas, picudas y largas, que dejan escapar una hilera de guisantes.

Por el estilo de su labor de oro, se vinculó al grupo de obras relacionadas con el llamado Maestro de los dragones, hasta su identificación por Alcouffe como Pierre Delabarre, platero parisino que recibió su maestría en 1625.

Por tanto, pueden considerarse sus paralelos el grupo de obras a él atribuidas o relacionadas con su estilo, especialmente el friso del espejo regalado por la república de Venecia a María de Médicis, n.° inv. del Louvre MR. 252, con ocasión de su matrimonio con Enrique IV. Esta obra fue comprada en París y refleja la moda del momento[517], a lo que añadimos el candelero MR. 251, decorado con hojarasca similar, que ya mencionaba Angulo.

Varios vasos con monturas del mismo estilo, hoy en el Louvre, proceden también de la colección de Mazarino, adquirida en su mayoría por Luis XIV. Quizás la más parecida sea la copa n.° 390 del catálogo de los bienes de Mazarino, hoy MR. 155. Las copas MR. 113 (384 de Mazarino), la OA. 2034 (n.° 389) y la MV. 979 (n.° 377), así como el jarro y bandeja n.os MR. 241 y 241 (n.° 397), pertenecen al mismo estilo de guarniciones compuestas por hojas de oro calado y esmaltado, a veces con pintas negras sobre fondo blanco. Los n.os OA. 2033 y MR. 223 (n.os 418 y 380 respectivamente), tienen asas parecidas a las del n.° 121, y el primero, además, tiene una guarnición similar al pie, que también esa parecida a la que tuvo la *tazza* n.° 125.

En el castillo de Rosemborg, el n.° 5.230 es un vaso de ágata con anchas monturas de hojas de oro esmaltadas en blanco con pintas negras, azul, turquesa y verde, muy similar, dentro del estilo *cosses de pois,* a los ejemplares mencionados[518]. Además, en el Louvre, la taza baja n.° E. 271, montada a partir de un cuenco antiguo de sardónice, presenta una guarnición de pie similar, con hojas caladas; otra variante, dentro del mismo estilo se aprecia en la copa MR. 118, con el cuerpo también de sardónice.

Los ciento cincuenta y dos camafeos y entalles han sido individualizados por Angulo, a cuyo estudio remitimos, resaltando, sin embargo, los temas representados. Quizás su colocación sea aleatoria y se deba a exigencias de la estética, el colorido y los diferentes tamaños, pero la temática sugiere un cierto



programa decorativo, pues, aparte de los motivos sin significado especial, como las series con escenas de amores, faunos y personajes menudos, y las consabidas cabezas masculinas y femeninas procedentes de series dispersas, se encuentran figurados los principales dioses de la Antigüedad clásica, como Júpiter en el Olimpo, dos veces representado y otra más con su cabeza. Minerva, también representada varias veces; Apolo, con la lira y como Helios. Además, un entalle contiene los símbolos de su oráculo. Apolo y Marsias es un episodio de representación frecuente que también aparece en la arqueta.

Diana cazadora y las referencias a Baco recuerdan el mundo de los bosques y la alusión al vino: Baco cabalgando sobre una cabra, bacantes, un fauno con la pantera, símbolo del dios, y un racimo.

El amor y la belleza también están simbolizados: el entalle con un delfín, símbolo de la amistad fiel hasta la muerte, y la divisa: *Amoris Habes Pignvs*; Amor y Psiqué, Cupido; Venus escuchando las quejas contra Cupido; las tres Gracias, composición basada en el grabado de Raimondi del grupo de la Biblioteca de la catedral de Siena. Marte, presente dos veces.

Menos agradables, las escenas del mundo subterráneo: Vulcano, con su «pilos» y trabajando en su fragua. Plutón, con Cibeles y Proserpina.

Asimismo se encuentran los héroes, como Hércules, representado en dos ejemplares, quizás en alusión al Hércules galo, y un tercero, con el león de Nemea. Alejandro, divinizado, y David, héroe de la tradición judeocristiana, como vencedor de un enemigo más poderoso.

Escipión el Africano, y Carlos V en la jornada de Túnez, copia simplificada del reverso de una medalla de Giovanni Bernardi, nos hablan también de victorias militares.

Lucrecia, los Dióscuros, Esculapio son otros tantos temas asociados con el comportamiento humano.

Genios del teatro, genios alados en actitudes diversas, alguna representación fluvial, como el Tíber, y animales simbólicos, como la alusión a la fábula del águila y la tortuga; la cigüeña y la lagartija, una vaca con el ternero, el toro con inscripciones griegas, leones, un lobo, aves, etc.

A los costados, dos camafeos apaisados, de cornalina, representan una mujer y un hombre recostados, éste con un cuerno de la Abundancia.

Pudieran pertenecer a la tradición cristiana las tres mujeres veladas, quizás las tres Marías, así como el grupo de tres rostros barbados, posible representación de la Trinidad, frecuente a finales del siglo XV, tenida posteriormente por herética[519].

Los camafeos son del siglo XVI casi todos, italianos en su gran mayoría, mientras que casi todos los entalles son antiguos. Especial atención merece un camafeo de lapislázuli, con representación doble de damas romanas, que Angulo considera clásico.

131 *Tres piezas de jade, dos robadas en 1918*

I) Dos tazas con ramos calados

China, dinastías Ming o Ch'ing, siglo XVII.
Jade gris.
Estuche de las piezas I y II desaparecido.

Inventarios: Angulo: no las cita, al haber sido robadas en 1918; inv. 1689: n.° 83A: *«Une Tasse ronde de jade blanc orneé tout autour & au dessous de feüillages, fleurs & oiseaux haute de douce pouces»;* n.° 85A: *«Une Tasse ronde de jade blanc ornée tout autour (excepté sur le devant) de branchages & fleurs tenant tout d'une piece au dedans de laquelle il y a un bouton de relief dans le milieu de mesme qualité. Haute d'un pouce dix lignes sur le devant & de diametre trois pouces & demi à prendre sur le devant»;* inv. 1734: n.os 83 y 85; inv. 1746: n.° 131, *«Tres piezas de Piedra de Color blanco (ajado) las dos de ellas son dos Tazas adornadas al reedor con sus ramos calados de talla de la misma Piedra...»*; inv. 1776: n.° 11, *«...y tiene en la misma caxa dos tazas de la misma piedra adornada al rededor en lo mas de ellas de unos pajaros y flores, y en una dos Pajaros, todo calado...»*; inv. 1815, Embajada: *«Faltan las dos tazas, lo demas está correcto»*; observaciones, 1839: *«Esta ecsacta la descripción, pero la piedra es jade oriental o nefrítico y ecsisten las dos tazas que se dice faltan en la nota de la embajada».*

Bibliografía: ARBETETA, 1992, p. 35.

Pareja de tazas monolíticas que, a juzgar por las fotografías conservadas, constan de un cuerpo central a modo de taza redondeada e irregular, que representaría un fruto, y una intrincada sucesión de ramajes labrados en hueco, con hojuelas y pájaros. Su altura estaría en torno a 3,15 cm, con un largo de 9,4 cm una de ellas y otra, más pequeña, con 2,7 cm de alto y 8,1 cm de largo. Todo ello realizado en jade grisáceo.

El modelo de ambas tazas, relacionadas, sin duda, con la pieza siguiente, es frecuente en el arte chino de diferentes épocas.

Representan, posiblemente, el melocotón con ramas nudosas, fruto de buen agüero asociado a la inmortalidad.

Su lenguaje estilístico corresponde a los momentos finales de la dinastía Ming. Similar a esta pareja es una taza que se conserva en el Museo del Palacio Imperial de Beijing, firmada por Lu Zigang, autor muy imitado, del que resulta difícil separar sus producciones auténticas[520].

No fueron, como se ha pensado, uno de los regalos entregados por la primera embajada del rey de Siam, en 1686, tan numerosos que organizó, en septiembre del mismo año, una lotería, reservándose algunos lotes, entre ellos estos tres vasos de jade. El Delfín pagó por ellas cincuenta y treinta pistolas.





II) *Vaso de jade con pie de plata dorada*

China, dinastía Ch'ing (vaso), siglo XVII.
París, MICHEL DEBOURG, 1684-1687 (montura).
Jade gris; plata dorada.
Marcas en el interior de la base: «A» flordelisada bajo perfil trebolado, flanqueada por estrellas y flor de lis surmontada por corona y debajo tres letras: «D», entre los granos de tolerancia; «M» y «B» separadas por un punto; otra en la base; corona con imperiales; otras marcas frustras, ilegibles, en el interior.
En la base, etiquetas antiguas: «n.° 11» «120 (?) P.».

Inventarios: Inv. Prado: n.° 00067; cat. Angulo: n.° 67: *VASO DE JADE CON FLORES, «Alto cm. 19,5»*; inv. 1689: n.° 14A: *«Une grande Tasse...»;* inv. 1734: n.° 14; inv. 1746: n.° 131, *«...y la otra un Vaso de hechura yregular, con otro ramo que sirve de asa, y encima una Figura a modo de Rana, tambien de la misma Piedra con su pie de forma triangular, y en él tres Mascaroncitos con sus Cartelas, y Festones todo de color de oro, que tiene once dedos de alto, y doce de largo...»*; inv. 1776: n.° 11, *«Otro vazo, hechura irregular calado á donde haze la forma del asa labrado de reliebe, un ramo con sus hojas, y una figura de rana de piedra Diaspero oriental blanquiço; tiene el pie de plata dorada, y forma triangular, compuesto de un adorno de hojas y cogollos, cintas, y tres mascarones: otra pieza agallonada y lisa, en lo que haze la vasa tres cartelas con sus Jarras, tres conchas, y tres festones: mas arriba agallonado, todo cincelado... regulado dha plata en treinta y tres onzas y cinco ochabas... vale (las tres piezas) 12. 774».*

Bibliografía: ANGULO, [1944] 1989, p. 111; ARBETETA, 1992, p. 35; CRUZ VALDOVINOS, 1997, p. 367; CASTELLUCCIO, 2000, p. 69, il. 13; ARBETETA, 2000B, n.° cat. 6.26, pp. 467-468; ARBETETA, 2000C, pp. 42, 48.

Exposición: *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, La Granja, 2000.

Vaso con el n.° 131 del inventario de 1746, compañero de dos tazas de jade, labradas en las postrimerías de la dinastía Ming, al estilo de Lu Zigang, y robadas en 1918. Regalo del rey de Siam a Luis XIV, según nota del inventario de 1689. Es un vaso de jade grisáceo, en forma de hoja de loto alzada a modo de cuenco y hojas de largo tallo cortadas y atadas en manojo que, tangentes al cuerpo, hacen la función de asa. En el plano superior, un animal indeterminado, posiblemente un simio, se inclina sobre la boca. Todo ello está calado en la masa de la piedra, que se sostiene por un pie de plata dorada, de base triangular de lados cóncavos y esquinas matadas, recorrido por lambrequines y hojarascas, con tres veneras en cada esquina. Sobre esta base se dispone un círculo gallonado y tres mascarones de sátiros. En medio se levanta un trípode de cartones que acaban en garras de león o perro, con veneras entre los huecos y festones. Otro anillo gallonado y unas ces sujetan la base del vaso, con diseño a la oriental.

En el interior de la guarnición se encuentra un juego de marcas, que Angulo no mencionó, advertido al restaurar los vasos, y que coincide con el del n.° 66 de Angulo. En el Museo del Louvre existe un vaso (OA. 6618), tambien de jade, con pie de similar labor, que presenta, completa, idéntica marca: una corona, bajo ella la flor de lis y los granos de tolerancia enmarcando una D; abajo, las iniciales M.B. Se acompaña también por las marcas de cargo y descargo de Etienne Rideau para pequeñas obras y vajilla montada. Este *fermier*, estuvo activo entre noviembre de 1684 y octubre de 1687, lo que implica que las dos piezas debieron realizarse por un platero que trabajara en este período.

La marca correspondiente al platero, identificada con reservas por Cruz Valdovinos[521] como perteneciente a Marc Debonnaire, tras la comprobación efectuada por M. Bimbenet-Privat (a quien agradecemos los datos proporcionados) en 1998, se verifica que corresponde a Michel Debourg, según se describe en 1682, cuando toma marca propia: *fleur de lys couronée, deux grains, sur un D et un M et un B, un point entre lesdits M et B*[522]. Es evidente, por tanto, que las guarniciones de los dos vasos del Prado y el de París están realizadas por este platero, basándose en modelos clasicistas del estilo oficial del reinado de Luis XIV, entre los que existen dibujos de vasos similares, inspirados en motivos creados por Le Brun (del que creemos podría ser este diseño) y otros artistas.

Una fuente bautismal, propiedad del rey de Suecia, realizada en plata por Jean-François Cousinet entre 1696 y 1707, tiene el pie de semejante diseño, con garras y hojas parecidas, aunque resuelto el vástago con figuras de angelotes, palmas y cartelas con el escudo real de Suecia[523].

En cuanto al vaso de jade, es labor china, de motivo muy frecuente, al igual que las tazas desaparecidas, y se puede datar en la misma época que éstas.



132 *Copa abarquillada con un dragón por asa*



Taller indeterminado, posiblemente antiguo (piedra).
PIERRE DELABARRE, París, primer tercio del siglo XVII (montura).
Jaspe, sanguina, ópalos, oro esmaltado.
En el pie, etiqueta: «21».
Estuche n.° MNAD: 357.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 0003; cat. Angulo: n.° 3, *BARQUILLO CON DRAGON, «Alto cm. 15,5»*; inv. 1689: n.° 70 A, *VASE D'AGATE D'ORIENT VERD TACHÉ DE ROUGE & BLANC, EN FORME DE COQUILLE, «...haut de quatre pouces, long de cinq pouces une ligne & de diametre deux pouces huit lignes»*[518]; inv. 1746: n.° 132, *COPA ABARQUILLADA, «...nueve dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 21, *VASO HECHURA DE VARCO*; observaciones, 1839: s.d.

Bibliografía: CIERVO, 1923, I., pp. 154, 161; ANGULO, [1944] 1989, pp. 26-27; ALCOUFFE, 1988, pp. 50, 52, il. 16; ARBETETA, 1992, p. 35; ARBETETA, 2000C, pp. 50-51.

Vaso compuesto por cuatro piezas de piedra y cinco guarniciones de oro recubiertas de esmalte pintado.

El cuerpo, oblongo, de perfil abarquillado, es hondo, con gallones en los extremos. Una pieza a modo de hoja sirve de piquera, unida por guarnición de hojas acorazonadas, picudas e hileras de granos, esmaltados de blanco y azul celeste opacos.

En la popa del barquito se sujeta un dragón de aspecto fiero, en oro esmaltado a bulto redondo, con los detalles de la piel, cabeza y garras pintadas con naturalidad, al igual que la cola, enroscada, que desciende hasta la base del cuerpo. Sus ojos son de ópalo y la lengua, acabada en un dardo, se mueve, al estar sujeta en tembladera. Es muy parecido a los que tuvo el vaso n.° 62 (2 de Angulo), hasta el punto de que se puede considerar obra de la misma mano. El vástago consiste en una bola de sanguina y una pieza abalaustrada unida a un pie oval, plano, ambos elementos sujetos con guarnición de hojas redondeadas blancas y celestes, color de la guarnición del pie, a la que se añaden festones negros sobre el blanco opaco de las hojas.

Este vaso es uno de los pocos que no han sufrido alteraciones volumétricas, aunque se halle roto por los lados, tal como ya se aprecia en 1746. Tal desperfecto era anterior a 1689, pues en el inventario de Versalles existe la siguiente anotación al final del asiento: *Il eest cassé en plusieurs morceaux.*

Cuando Angulo realizó el comentario de este vaso, la pieza se hallaba reconstruida con escayola pintada para igualar el tono de la piedra; la restauración de 1989 ha dejado al aire el cuerpo del vaso, en su aspecto original, del que falta buena parte a ambos lados.

Quizás fuera por la belleza de la montura por lo que se eligió entre las piezas destinadas al rey de España, o bien por algún motivo familiar. En cualquier caso, el vaso estaba muy deteriorado cuando se realizó el estuche que hoy conocemos (n.° MNAD: 357), muy posterior.

La montura de oro esmaltado ha sido atribuida por Daniel Alcouffe[524] a Pierre Delabarre, orfebre parisino que firma una pieza con montura similar existente en el Louvre, el llamado *Aguamanil de la Minerva* (*Aiguière à la Minerve*), MR. 445.

Varios vasos se relacionan con esta pieza, entre ellos el n.° MR. 120, copa muy similar a la presente[525], que Alcouffe considera realizada hacia 1630. Los dragones, muy parecidos, están recubiertos de esmalte pintado que imita una piel escamosa; sus ojos son ópalos; tienen largas patas, carecen de brazos y su boca abierta, feroz y erizada de dientes, muestra una lengua móvil, montada en tembleque, terminada también en punta de flecha.

Al igual que en el vaso OA. 10409, estrechamente emparentado con el n.° 62 del Prado, aparece sistemáticamente un dragón similar en el asa de todos estos vasos, que, según Alcouffe, pueden estar inspirados en el dragón que acompaña la ilustración de un ramo de joyería, diseñado por Balthazar Le Mersier y grabado por Moncornet en 1626[526]. Sin embargo, creemos que la fuente de inspiración es más lejana, pues el dragón representado se asemeja más al del cuadro de san Jorge, de Paolo Ucello, o al dibujado por Leonardo en lucha contra un león[527].

La obra del Maestro de los dragones Pierre Delabarre, aparece restringida al círculo de la colección de Luis XIV y su hijo, el gran Delfín, aunque las guarniciones con elementos vegetales estilizados se encuentran en algunos vasos de otras colecciones.

Inspirado plenamente en el estilo llamado de *cosses de pois* (vainas de guisantes), el vaso se completa con guarniciones de hojas lobuladas con sus extremos picudos, a veces agujereadas, acompañadas de hileras de granos en disminución. Las fuentes iconográficas son claras: en primer lugar los dibujos del propio autor, grabados por Isaac Briot[528]; los diseños de los hermanos L'Egaré, Gedeón, Gilles y un tercer familiar, Laurent L'Egaré; las variantes citadas de Balthazar Lemercier y las arriba mencionadas de Le Fevure y otros diversos ornamentistas. A este estilo pertenecen las piezas n.° 130 y relacionadas con su obra.





En el castillo de Rosemborg, el n.° 5.230 es un vaso de ágata con anchas monturas de hojas de oro esmaltadas en blanco con pintas negras, azul, turquesa y verde, muy similar, dentro del estilo *cosses de pois*, a los ejemplares mencionados[529]. Además, en el Louvre, la taza baja E. 271, montada a partir de un cuenco antiguo de sardónice, presenta una guarnición de pie similar, con hojas caladas; otra variante, dentro del mismo estilo se aprecia en la copa MR. 118, con el cuerpo también de sardónice; otra, la n.° MR. 118.

Hemos examinado los vasos citados, salvo el del castillo de Rosemborg, y todos ellos tienen en común el hecho de haber sido nuevamente montados a partir de piezas antiguas y renacentistas, como el n.° 62, y el resto bizantinas o romanas, como sucede con los vasos del Louvre, realizados con piezas diversas, algunas fragmentadas, de labores en sardónice, o como en el caso presente, con un cuerpo de jaspe (?), que pudiera ser ágata musgosa, de volúmenes similares a su paralelo del Louvre.

Según Nocq, Pierre Delabarre fue recibido maestro en París en 1625, si bien sus hermanos Josias y François no ostentaban tal título, aunque tenían taller en las galerías del Louvre, lo que da idea de la importancia que se les concedía.

Casó en 1633 con la hija de otro platero, Joseph Raillard, y mantuvo relaciones con numerosos parientes que también eran plateros, como Etienne Doucet, Daniel Thiéry o Guillaume Gouzin. Pudo ser hijo suyo el platero Joseph Delabarre, quien vivía entre 1689 y 1702 en la misma calle, cerca del Louvre. Estas relaciones suponen una influencia mutua e intercambio de técnicas, conocimientos y oportunidades profesionales, ya que varios de los citados trabajaban en el entorno de la corte.

133 *Copa con siete guarniciones y cabeza por remate*

Talleres diversos, épocas indeterminadas (piedras).
Francia, quizás París, primer tercio del siglo XVII (guarniciones).
Calcedonia, ágata, oro esmaltado.
En la base, etiqueta antigua con el n.° 41.
Estuche desaparecido.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 0008; cat. Angulo: n.° 8, *COPA DE AGATA Y ESMALTE, «Alto cm. 15,5»*; inv. 1689: n.° 94 A, *«Une Coupe ronde d'Agate d'Orient...»*; inv. 1734: n.° 94, *«Una Copa con su pie tapa y remate...»*; inv. 1746: n.° 133, *COPA CON SU PIE, TAPA Y REMATE DE PIEDRA AGATA COLOR DE NACAR... «incluso el remate, tiene nueve dedos y me1.de alto...»*; inv. 1776: n.° 41, *VASO HECHURA DE COPON CON SU TAPA*; observaciones, 1839: La Junta no proporciona medidas.

Bibliografía: CIERVO, 1923, pp. 155, 165; ANGULO, [1944] 1989, p. 33; ARBETETA, 1992, p. 35.

Vaso compuesto por cinco piezas de piedra y seis guarniciones de oro (falta una).

Cuerpo en calcedonia, de boca redonda y perfil en arco algo rebajado, con ornamentación de costillas labradas en relieve. Una guarnición en el labio encaja la similar de la tapa, en ajedrezado de hojas verdes de trasflor y óvalos blancos con motivos cruciformes en negro. La tapa, de ágata, tiene perfil en arco carpanel, con elevación central, donde una guarnición de granos blancos y hojas picudas verdes y rojas sujetaba un busto de calcedonia ya quebrado en 1776 y perdido hacia 1815, del que no consta descripción adecuada en los inventarios españoles y que, según se describe en el inventario de 1689, debe tratarse de un busto de ágata.

El vástago consiste en dos piezas de ágata, la mayor en balaustre, decorada con gallones helicoidales labrados en relieve, detalle que se describe en 1689, y la menor a modo de gollete con pequeño pie.

Hay tres guarniciones anulares de hojas gruesas, redondeadas, esmaltadas de blanco, verde y rojo. Otra, más delicada, une el vástago con el pie en casco de esfera. Falta una séptima guarnición que, posiblemente, fuera igual en diseño a la de hojas que áun existe sujetando la base del remate, similar a la que aparece en el pie del vaso n.° 79 (10 de Angulo), y en la parte superior de la guarnición central de la copa n.° 134, que también se repite en la zona central del presente vaso. Todo ello está dentro del estilo de la ornamentación de *cosses de pois,* tan empleada en París hacia finales del siglo XVI y primera mitad del XVII.

El cuerpo quizás sea trabajo antiguo, reaprovechado.

En el Louvre, examinamos guarniciones de hojas convexas, redondeadas, como las que unen vástago y pie en la copa MR. 1 8 (también las tiene el n.° 132 del Prado). Hojas picudas como la guarnición de la base del remate, en el *Espejo de María de Médicis*, MR. 252.

Según nota marginal del inventario de Versalles, su valor aumentó de cincuenta y cinco a ciento cincuenta pistolas.





134 Copa con cabeza de negra

Talleres europeos, finales del siglo XVI-principios del siglo XVII (pie, balaustre y copa).
Europa, época indeterminada (?) (tapa y cuerpo); finales del siglo XVI o principios del siglo XVII (pie y balaustre).
París (?), primera mitad del siglo XVII (montura).
Ágata, oro esmaltado, aljófar.
Etiqueta al pie: «n.° 45 55 p.».
Estuche desaparecido.

Inventarios: Inv. Prado: n.° 0007; cat. Angulo: n.° 7, *COPA DE AGATA CON CABEZA DE NEGRO, «Alto cm. 17,5»*; inv. 1689: n.° 45 A, *COUPE RONDE D'AGATE-ONIX COUVERTE SUR SON PIED A BALUSTRE... «Haute de six pouces & demi, & de diametre au corps deux pouces & demi»*; inv. 1746: n.° 134, *UNA COPA REDONDA CON SU PIE, Y TAPA, Y POR REMATE UNA CAVEZA DE NEGRA... «tiene once dedos de alto...»*; inv. 1776: n.° 54, *OTRO VASO EN FORMA DE COPON, CON SU TAPA, REMATE, CAVEZA...*; observaciones, 1839: *«...El diametro circular de este vaso es de 2 ps. y 6 ls.»*.

Bibliografía: CIERVO, 1923, XIV, pp. 150, 172; ANGULO, [1944] 1989, p. 32; VERLET, 1963, 152; ARBETETA, 1992, p. 35, ARBETETA, 2000.

Exposiciones: La fiesta en la Europa de Carlos V, Sevilla, 2000.

Vaso compuesto por piezas de ágata de distintas vetas, algunas quizás antiguas, unidas por guarniciones de diseño desigual, realizadas en oro esmaltado.

El cuerpo es semiesférico, de ágata color caramelo claro, que presenta una mancha marrón rojizo. La tapa tiene un perfil algo más plano. Está realizada en ágata amigdaloide, quizás de veta antigua. Ambas piezas se unen mediante una guarnición de dos bandas decoradas, la primera con motivos menudos, esmaltados de blanco y verde, la segunda con ovas en esmalte rojo de trasflor, simulando cabujones de rubís, entre cartones blancos y florecillas azules de cuatro pétalos, enmarcado todo por cenefa de hojuelas blancas esmaltadas de negro.

En el remate, similar guarnición sostiene un busto de negra realizado en calcedonia de varios colores, que contrastan el peinado y rostro. El busto lleva collar esmaltado, vestido azul de trasflor y sobrepuestos vegetales blancos con dos mascarones en los hombros.

El vástago, sujeto por guarnición de falsos cabujones, es de tonalidad más oscura, piriforme, y se une al pie acampanado, desprovisto del ruedo de asiento, con dos guarniciones menores y un corto cuello de ágata.

Siguiendo un criterio semejante al que ocasionó la formación de las cámaras de maravillas, la Junta Gubernativa llamó la atención sobre la veta rojiza del cuerpo, a modo de sombra producida por el vino en un recipiente translúcido. En los comentarios de 1839 se señalaba su existencia, añadiendo que, al causar el efecto de contener un líquido vinoso, «aumenta su mérito». En 1776, el presente vaso se tasó en una cantidad media (6.574 reales) prácticamente igual a la valoración del jarro de ágata que, en 1689, era la pieza más costosa de la colección del gran Delfín (6.590 reales). En el inventario de Versalles estaba tasada en cincuenta y cinco pistolas y elevó su valor a ciento cincuenta.

En la Schatzkammer der Residenz de Munich se conserva una copa de calcedonia con bichas aladas, en oro esmaltado, rematada por un busto de negro con armadura de oro esmaltado y la piel de un léon[530]. La cabeza, como en el vaso del Prado, es de ágata, y el diferente color del bandeado sirve para destacar el tocado.

La mezcla de diferentes materiales para dotar de volumen y colorido una piedra tallada de bulto o en camafeo con motivos antropomorfos preferentemente, es labor en la que destacó Ottavio Miseroni, al que se atribuyen buena parte de estos *commessi.*

La guarnición, con el empleo del esmalte rojo translúcido para imitar cabujones de rubís y las florecillas azules, presenta variantes sobre los habituales diseños derivados del estilo *cosses de pois* y las hojas lobuladas, con su centro algo relevado, decoradas con los dibujitos menudos de esmalte negro recogidos en los diseños de los L'Egaré, Gedeón y Gilles. Sin embargo, las hojuelas de los bordes relacionan el vaso con otros del Prado, como los n.ºs 79, 134, 91 y otros, atribuidos, en lo que a las guarniciones se refiere, a la escuela de París.



135 Diez piezas de laca roja y oro, en paradero desconocido

China, siglo XVII (?) (laca).
París, finales del siglo XVII o principios del siglo XVIII (?) (montura).
Laca, oro.
Estuche n.° MNAD: 406 (?).

Inventarios: Angulo: no lo menciona; inv. 1734: n.° 460; inv. 1746: n.° 135, *«Un cofrecito... dentro de él diez piezas de Charol encarnado en la forma sig.te. Una Salvilla quadrada lisa. Una Cafetera con su pico, asas, y Tapa con quatro guarniciones, remate, y cadena de Color de Oro. Quatro Tazas con su guarnizion cda una en el pie tambien de color de oro. Que todas componen las Expresadas diez piezas de Charol encarn. do...»*; inv. 1776: n.° 139, *«Una Cafetera con sus pies asa y tapa con quatro guarniciones de oro, un cordonzillo y remate, con una grana de lo mismo, quatro tazas con quatro Platillos; estos y aquellos con guarniciones de oro en la falda y pies; lo de estos agallonado con sus filetes, el remate y tapa de la Cafetera cencelada con unas hojas, un azafate quadrado donde se ponen las expresadas piezas incluso en ellas la Cafetera...»*; notas, 1815: *«Faltan los tres filetes de oro à la cafetera cuyo sitio no se ve: tambien faltan dos filetes en los pies del azafate y de la caja»*; observaciones, 1839: *«Faltan ademas dos filetes de oro al pie de dos platillos, y una de las tazas está algo desportillada. Efectivamente parece que no haya sitio p.a los filetes de oro de la Cafetera»*.

Bibliografía: ARBETETA, 1992, pp. 35-36.



A juzgar por los textos españoles, se trata de un juego de cuatro tazas con sus platillos, una bandeja casi plana, troncopiramidal, lisa, y una vasija, posiblemente una tetera, con pie, cuerpo, pitorro, tapa, asa y una cadenilla. Guarniciones de oro gallonadas recorrían labios y pies de estos objetos; la tetera remataba en un cogollo.

Es posible que este juego fuera de laca roja, realizado en Oriente, quizás algún regalo de las diversas embajadas, ingresado en la colección del Delfín con posterioridad a 1689. De entre los estuches que aún se conservan, es probable que su contenedor sea el n.° 406 del inventario del Museo Nacional de Artes Decorativas.

Este conjunto de piezas de charol o laca encarnada, presumiblemente de origen oriental, plantea varios problemas de ubicación, ya que tales objetos constan haberse entregado en depósito, por parte del Museo del Prado, al Museo Arqueológico, en relación fechada en 1873, pero, hasta la fecha, no hemos tenido posibilidades de localizarlos físicamente pues, al parecer, no se hallan en las dependencias del Museo Arqueológico Nacional, ni se encuentran entre los objetos orientales que éste cedió al Museo de Artes Decorativas. Dada su presumible fragilidad y su deterioro, es posible que se hayan perdido definitivamente.

El estuche, seleccionado prácticamente por eliminación, es el único que, correspondiendo a la denominación de «cofrecillo», pudo contener las diez piezas de charol con guarniciones de oro, aunque carece de cerradura.

Su forma es levemente rectangular, abridero en vertical, si se considera como frente el plano decorado con el gran escudo del Delfín; recubierto de tafilete rojo, lises y delfines, salpicados, todo ello realizado con buena impresión, se encuadra con una cenefa formada por la yuxtaposición de varias, con motivos de ces, lirios naturalísticamente tratados, ovas y lises. El conjunto da sensación de riqueza, formando una ancha franja.

Aparecen también cenefas de margaritas y lirios y pirámides de puntos, de empleo frecuente en las encuadernaciones coetáneas.

En una de sus caras presenta una protuberancia troncopiramidal que correspondería al «azafate cuadrado» que se describe en los inventarios, y que es el argumento mayor para adjudicar este estuche al juego de laca, en tanto no encontremos las piezas.

En el inventario de 1734 se incluye un croquis de cómo iban colocadas las piezas, con el azafate encima.

NOTAS

[1] ARBETETA, 1991, pp. 71- 87, y ARBETETA, 1992, pp. 21-36.
[2] Biblioteca Nacional de París, Mss. Fr. 22441, fol. 49r-54v., citado por ALCOUFFE, 1974C, p. 277, nota 52.
[3] Biblioteca Nacional de París, Mss. Fr. 22441, fol. 49r (ALCOUFFE, 1974C, nota 54).
[4] Charles de Lorraine, hijo del duque Henri de Guise (Enrique de Guisa), era el heredero universal del duque de Lorena. ALCOUFFE, 1974C, nota 53, que toma las referencias de GUIFFREY, 1896, pp. 156-246.
[5] Véase ALCOUFFE, 1974C, pp. 264-276.
[6] CRÉPIN-LEBLOND, 1997-1998, p. 78, il. p. 79; también puede considerarse un paralelo la copa del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, con tapadera acoplada procedente de otro vaso perdido (p. 80).
[7] Especialmente las series de roleos; ver la segunda ilustración de la página 454 de SPIKE, 1985, vol. 30, dedicado a Enea Vico.
[8] MASSINELLI y TUENA, 1992, pp. 108-109.
[9] DISTELBERGER, 1978, pp. 90-91, il. 60.
[10] DISTELBERGER, 1978, p. 90, il. 59.
[11] DISTELBERGER, 1978, p. 97, il. 69.
[12] ALCOUFFE, 1974A, p. 518, fig. 20.
[13] ALCOUFFE, 1974A, lám. 23, fig. 517.
[14] ALCOUFFE, 1974A, lám. 23, fig. 494.
[15] DISTELBERGER, 1978, p. 89, il. 57.
[16] DISTELBERGER, 1978, p. 99, il. 71.
[17] ALCOUFFE, 1974C, pp. 264-278.
[18] Confróntese ANGULO, 1989, p. 195, n.º 1 (inventario de 1746) y p. 233, n.º 121 (inventario de 1776), y ALCOUFFE, 1974C, p. 271.
[19] GUIFFREY, 1885, pp. 226-227, n.º 51 (ALCOUFFE, 1974C, nota 56).
[20] Véase comentario del n.º 46 de este catálogo.
[21] Véase DISTELBERGER, 1978, il. 95, p. 119.
[22] Véase DISTELBERGER, 1978, ils. 100, 106, 107 y 108.
[23] GRUBER, 1993, p. 101; CRÉPIN-LEBLOND, 1997-1998, n.º cat. 4 y 5, pp. 70-73 y n.º cat. 14, p. 88.
[24] Angulo recoge el comentario de Barbet acerca de la piquera. Véase: BARBET y JACQUEMART, 1886, lám. XL, firmada por Jacquemart en 1968.
[25] Véanse las grandes planchas grabadas editadas por BARBET y JACQUEMART, 1886, lám. XXXIII. Con el n.º 85 del inventario de Bienes de la Corona.
[26] ALCOUFFE, 1974A, lám. 22, il. 343.
[27] N.º inv. MR. 272.
[28] Véase ROSSI, 1974, p. 51, lám. 73.
[29] ANGULO, 1989, pp. 128-129.
[30] Véase una de estas fotografías en ANGULO, 1989, p. 223.
[31] SKELTON, 1992B, il.11, p. 279.
[32] Compárese con la pieza reproducida en la il. 8, página 277 de SKELTON, 1992B.
[33] ALCOUFFE, 1974A, 1974, p. 518, lám. 22, n.º 471.
[34] GUIFFREY, 1885, pp.181-182, n.º 71-72 y nota 3.
[35] Correspondiente al n.º 121 en el inventario de 1741 y en la presente catalogación.
[36] Correspondiente al n.º 75 del inventario de 1746 y del presente catálogo.
[37] Corresponde al n.º 113 del inventario de 1776 y de este catálogo.
[38] Según el informe gemológico que acompaña la reedición del catálogo de ANGULO, 1989, p. 39.
[39] ROSSI, 1974, láms. 38 y 39, p. 39.
[40] BIMBENET-PRIVAT, 1995, p. 101.
[41] *INVENTAIRE DE TOUTS LES MEUBLES*, 1861.
[42] *Ibidem*, nota 1; SAUVAL, 1724, t. II, pp. 172 y ss.
[43] Véase ADVIELLE, 1888.
[44] CRUZ VALDOVINOS, 1997, p. 374, citando a MOOR, 1993, pp. 70-71.
[45] ANGULO, 1989, p. 81.
[46] FRÉGNAC, 1965, p. 45.
[47] Alcouffe cita, al mencionar el vaso de Leonor de Aquitania y el presente, al que propone como paralelo en su labor de celdillas, los catálogos de las exposiciones *TRÉSORS D'ORFÈVRERIE*, 1989, n.os 104-106 y *GLASS OF THE CAESARS*, 1987, n.os 72-82 (*LE TRÉSOR*, 1991, n.º cat. 27, p. 168).
[48] BARBET y JACQUEMART, 1886, lám. VII; ALCOUFFE y GABORIT-CHOPIN, 1991, pp. 168-172.
[49] Véanse los comentarios de ALCOUFFE y GABORIT-CHOPIN en el catálogo de exposición *LE TRÉSOR*, 1991, pp. 168-172.
[50] REVUELTA, 1989, p. 313, il. n.º 129; ALCOUFFE (ver nota anterior), menciona otros ejemplos de este tipo de labores, como los recogidos por Lamm, Harper y el n.º 25 del catálogo de la exposición *LE TRÉSOR*, 1985.
[51] *CHRISTIAN IV*, 1988, pp. 180-181, n.º cat. 646 (Rosemborg, 1.109, inv. 1696, 75 n.º 17).
[52] DISTELBERGER, 1978, p. 107, il. 81.
[53] Inventario de los bienes del cardenal Mazarino, 1661, 397, correspondiente a los números de inventario MR. 237b; MV. 846; MR. 241-242; MR. 815-816 del Museo del Louvre (ALCOUFFE, 1974A, p. 518, fig. 19).
[54] *CHRISTIAN IV*, 1988, n.º cat. 642, p. 179, n.º inv. Rosemborg 6.219.
[55] *CHRISTIAN IV*, 1988, n.º cat. 721, p. 206, n.º inv. Rosemborg 3.97.
[56] DISTELBERGER, 1978, p.108, il. 82.
[57] DISTELBERGER, 1978, p.109, il. 83.
[58] KRIS, 1929, 454/111; DISTELBERGER, 1978, p. 122, il. 100.
[59] DISTELBERGER, 1978, p. 127, il. 105.
[60] DISTELBERGER, 1978, p. 107, il. 81.
[61] DISTELBERGER, 1978, pp. 103-104, ils. 77-78.
[62] DISTELBERGER, 1978, p. 105, il. 79.
[63] DISTELBERGER, 1978, p. 108, il. 82.
[64] MARINOVIC, 1988, pp. 618-625.
[65] LEITHE JASPER y DISTELBERGER, 1984, p. 90.
[66] Remitimos a la reseña de ANGULO, 1989, p. 133, en cuanto a otros estudios y ejemplos acerca de los camafeos con el tema de los césares. Este autor recoge detalles curiosos, como el hecho, citado por Babelon, de que Enrique IV de Francia empleó en su indumentaria una de estas series.
[67] DISTELBERGER, 1988, n.º 357.
[68] ROSSI, 1974, p. 51, lám. 56.
[69] Cfr. PLANISCIG y KRIS, 1935, p. 88.
[70] Véase la ordenación de las escenas y su interpretación en LÓPEZ-BARRAJÓN, 1992, pp. 339-350, y posteriormente en VENTURELLI, 1998B, pp. 59-69, quien no cita este primer estudio; tampoco Castelluccio menciona esta aportación ni bibliografía española, salvo Angulo.
[71] LEITNER, 1870-1873, il. 784, p. 297.
[72] N.º inv. A29r e v, citado por VENTURELLI, 1998B, p. 61.
[73] VENTURELLI, 1998B, p. 61, notas 15 y 16.
[74] Éste y los siguientes ejemplos, han sido extraídos de KLOSSOWSKI DE ROLA, 1974, il. 4.
[75] Véase nota precedente.
[76] BN París, Ms. Français, 12.297, f. 14. (KLOSSOWSKI DE ROLA, 1974, il. 15).
[77] Véanse, además de las referencias a Mercurio, algunos ejemplos de la difusión del asunto simbólico-político de los doce césares en VENTURELLI, 1998B, pp. 62-63.
[78] Véanse al respecto sus artículos, CRUZ VALDOVINOS, 1996, n.º 136, pp. 22-31 y n.º 137, pp. 40-49.
[79] Véase ARBETETA, 2000B, n.º cat. 6.28, pp. 470-471.
[80] CRUZ VALDOVINOS, 1996, I, p. 30.
[81] CRUZ VALDOVINOS, 1996, II, p. 45.
[82] HAYWARD, 1976, n.º 683-684, pp. 404-405.
[83] Véase FRÉGNAC, 1965, pp. 78-79, il. 1; 70-71.
[84] DISTELBERGER, 1978, pp.119-120, il. 97.
[85] KHM, PL. N. 1509, il. en DISTELBERGER,1978, p. 118.
[86] ANGULO, 1989, p. 52, recoge el dato, citando a Havard.
[87] ALCOUFFE, 1974A, p. 518.
[88] DISTELBERGER, 1978, p. 109.
[89] LEITHE JASPER y DISTELBERGER, 1984, p. 94.
[90] LEITHE JASPER y DISTELBERGER, 1984, p. 109.
[91] *ORNEMANISTES*, 1987, p. 62.
[92] *ORNEMANISTES*, 1987, n.º cat. 95, il. p. 69.
[93] *L'ECOLE DE FONTAINEBLEAU*, 1972-1973, n.º cat. 30.
[94] OMODEO, 1975, n.º cat. 100, pp. 57-58, il. 115.
[95] OMODEO, 1975, n.º cat. 107, p. 62, ils. 125-127.
[96] Véase *ORFEBRERÍA DEL SIGLO XVII*, 1989, p. 49.
[97] CRUZ VALDOVINOS, 1997, n.º cat. 110, pp. 326-327.
[98] Véase FLEISCHHAUER, 1977, pp. 17-20.
[99] Cfr. ANGULO, 1989, p. 90.
[100] DISTELBERGER, 1978, p. 147, il. 126.
[101] Con la misma cabeza, la galera n.º 1 del inventario del Bargello, atribuida a los Sarachi, hoy en el Museo degli Argenti (MASSINELLI y TUENA, 1992, p.102), con balaustres, toldilla y otras características propias de la producción de este taller, y vaso en forma de dragón, considerado obra del mismo taller (MASSINELLI y TUENA, 1992, pp. 88-89) n.º 14 del Bargello.
[102] Según análisis de Henri-Jean Schubnel (ALCOUFFE, 1974B, p. 11).
[103] Véase la reproducción fotográfica en ANGULO, 1989, p. 240.
[104] Una reproducción en ANGULO, 1989, p. 94, y otra en colección particular.
[105] ALCOUFFE, 1974B, pp. 9-11.
[106] LEITHE JASPER y DISTELBERGER, 1984, p. 210.
[107] Véase la monografía sobre el tema ALCOUFFE, 1974B, pp. 9-11.
[108] MASSINELLI y TUENA, 1992, p. 126.
[109] ALCOUFFE,1979, pp. 116 y ss.

[110]Véase FLEISCHHAUER, 1977, pp. 17-20.
[111] Véase CRUZ VALDOVINOS, 1997, n.º cat. 53, pp. 186-188.
[112] BARBET y JACQUEMART, 1886, lám. XIII.
[113] SCHUBNEL, 1972, p. 24, il. 23.
[114] BELLI BARSALI, 1966, p. 100, il. 44.
[115] VERLET, 1963, p. 145.
[116] OMODEO, 1975, n.º cat. 109, ils. 128-131.
[117] En la portada de su libro *Liure de Feuilles d'Orfeurerie et de taille d'epargne*, editado en 1673, aparecen dos personajes tenantes realizados con la propia hojarasca. Consideramos las láminas de este libro como las directas inspiradoras de las hojarascas en las colecciones de Luis XIV y el Delfín (OMODEO, 1975, n.º cat. 110, ils. 132.133).
[118] GUÉRINET, S/F, lám. 29.
[119] Véase la descripción de 1689: «Une Burette [...] Enrichie au corps d'ornements damasquinez d'or [...]».
[120] LABORDE, 1880, pp. 378, 220 (citado por ALCOUFFE, 1974B, nota 21).
[121] ALCOUFFE, 1974B, p. 9.
[122] ALCOUFFE, 1974B, p. 11.
[123] MOLINIER y MAZEROLLE, 1982, p. 100; ALCOUFFE, 1974B, en su nota 2, aclara que este vaso en concreto pudiera encontrarse en Pau desde 1535, fecha coincidente con las adquisiciones de Francisco I.
[124] Véase ALCOUFFE, 1974C, pp. 264-276, en el que se trata de esta familia estilística.
[125] ALCOUFFE, 1974C, pp. 274-275.
[126] GUIFFREY,1885, p. 240, n.º 200, citado por ALCOUFFE, 1974C, nota 78.
[127] Véase el repertorio iconográfico de este artista en SPIKE, 1985, especialmente las ils. 423, 424, 425, 427, 429, 430, 432 y 433.
[128] *ORNEMANISTES*, 1987, p. 67, n.º cat. 95.
[129] BARBET y JACQUEMART, 1886, lám. LI.
[130] ALCOUFFE,1979, pp. 117-118, il. 8.
[131] ALCOUFFE,1974C, p. 268. Quizás realizado por un tal Bénédic en la corte de Pau, hacia los años cincuenta del siglo XVI.
[132] DISTELBERGER, 1988, p. 511, n.º cat. 381.
[133] SKELTON, 1992B, il. 11, p. 279.
[134] *ODSIEĆŹ WIEDENSKA*, 1990, láms. XVII, XVIII, XXVII, XXIX, ils. 324, 325, 326, 327, 328, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337 y 359.
[135] Véase la obra, consultada por Angulo: BARBET y JACQUEMART, 1886, lám. XXXV.
[136] KEENE y KAOUKJI, 2001, pp. 33-34.
[137] Véase SKELTON, 1992B, p. 280, il. 12. También obsérvense las ilustraciones 18, 23 y 28, en lo que respecta a la técnica, que de ser un sobrepuesto, pasa a embutirse en la masa de la piedra, aunque hojas y flores conservan el mismo diseño, con sus cabujones de gemas. Este diseño viene estableciéndose a lo largo del siglo XVII, y llega hasta el siglo XIX.
[138] Véase ALCOUFFE, 1974C, pp. 272-276.
[139] Véase el repertorio iconográfico de este artista en SPIKE, 1985, especialmente las ils. 423, 424, 425, 427, 429, 430, 432 y 433.
[140] Véase OMODEO, 1975, n.º cat. 21, il. 20.
[141] MASSINELLI y TUENA, 1992, pp.122-123.
[142] Véase MARTÍN, 1995, n.º cat. 12, p. 39.
[143] SKELTON, 1992B, il. 11, p. 279.
[144] Skarby Swiata, *The Word Great Treasures*, ed. polca W-1999.
[145] ALCOUFFE, 1984, pp. 136-139, passim.
[146] Véase nota correspondiente en el comentario del n.º 17.
[147] OMODEO, 1975, n.º cat.109, ils.128-131.
[148] Autor del libro, ya citado, *Liure de Feuilles d'Orfeurerie et de taille d'epargne...*, editado en 1673 (OMODEO, 1975, n.º cat. 110, ils. 132-133).
[149] HACKEMBROCH, 1979, n.º 663, lám. XXX.
[150] HACKEMBROCH, 1979, n.º 407, lám. XVI.
[151] HACKEMBROCH, 1979, p.189, ils. 515 y 517.
[152] HAYWARD, 1976, n.º 242.
[153] Véase el comentario de Sylvie Béguin en *L'ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU*, 1972-1973, n.º cat. 76, pp. 76-77.
[154] HAYWARD, 1976, n.º 683.
[155] Identificado por ALCOUFFE, 1974C, pp. 266-267, según el inventario publicado por MOLINIER y MAZEROLLE, 1982.
[156] id., nota 30.
[157] Véase GRUBER, 1993, pp. 100-101.
[158] ROSSI, 1974, p. 46, lám. 51.
[159] Véase el trabajo de BIMBENET-PRIVAT, 1983B, pp. 91-115.
[160] Véase BIMBENET-PRIVAT, 1995, n.º cat. 74, p. 113.
[161] Ver ejemplos en GRUBER, 1993, pp. 94, 100 y 101.
[162] Véase POULAIN, 1997-1998, p. 54.
[163] LÓPEZ-BARRAJÓN, 1992, pp. 346-349.
[164] Véase ALCOUFFE, 1974C, pp. 264-278.
[165] Cfr. ALCOUFFE, 1974C, pp. 264-276. Sin embargo, a tenor de la descripción, la montura de esta pieza es posterior, al menos en parte, a las del resto del grupo.
[166] Véase, en general, el artículo de ALCOUFFE, 1988. En este artículo aparece la copa que se analiza, junto con otros vasos del Prado.
[167] OMODEO, 1975, il. 102, n.º cat. 86.
[168] *SWEDEN*, 1988-1989, n.º cat. 13, pp. 90-91.
[169] HACKEMBROCH, 1979, p. 237, ils. 634 A y B.
[170] ALCOUFFE, 1974C, pp. 270, 273, ils.13, 20.
[171] Kunsthistorisches Museum, PL. N. 1096.
[172] ALCOUFFE, 1974C, p. 269, il. 12.
[173] Número identificado por Daniel Alcouffe, a quien agradecemos esta aportación inédita.
[174] CASTELLUCCIO, 2001, p. 41, nota 21.
[175] Véase *MUSEO POLDI PEZZOLI*, S/F, n.º 299, n.º cat. 270, p. 307.
[176] Véase *ORNEMANISTES*, 1987, n.º cat. 121, p. 85.
[177] Véase GUIFFREY, 1885, pp.19 y 25.
[178] Véase VERLET, 1963, p. 139.
[179] GUILLAMAS, 1858, p. 395.
[180] Véase DISTELBERGER, 1978, p. 118, il. 93.
[181] ANGULO, 1989, pp. 16-17.
[182] ANGULO, 1989, p. 146.
[183] BARBET y JACQUEMART, 1886, lám. XLI.
[184] SPIKE, 1985, il. 431, n.º cat. 356. Pájaros, mariposas y caracoles se combinan con roleos de hojarascas, vainas y flores con la corona redonda y pétalos centrales dobles, cerrados.
[185] DISTELBERGER, 1978, p. 119, il. 96.
[186] Véase el comentario de Rudolf Distelberger, en LEITHE JASPER y DISTELBERGER, 1984, p. 94.
[187] DISTELBERGER, 1978, p. 119.
[188] DISTELBERGER, 1978, p. 116, il. 91.
[189] OMODEO, 1975, il. 101, n.º cat. 86.
[190] OMODEO, 1975, pp. 49-51.
[191] Véase la nota correspondiente en el comentario del vaso n.º 61.
[192] Véase *ORNEMANISTES*, 1987, n.º cat. 71, p. 56.
[193] Véase *ORNEMANISTES*, 1987, n.º cat. 76, pp. 58-59.
[194] OMODEO, 1975, n.º cat. 49, p. 33, il. 42.
[195] DISTELBERGER, 1978, p. 94, il. 67.
[196] FRÉGNAC, 1965, p. 42.
[197] Especialmente el vaso publicado por SPIKE, 1985, con el n.º 352, il. 429.
[198] FRÉGNAC, 1965, pp. 78-79.
[199] GUÉRINET, S/F, láms. 10-11.
[200] DISTELBERGER, 1978, p. 120, il. 98.
[201] DISTELBERGER, 1988, n.º cat. 355, pp. 478-479, il.355.
[202] Bauer, *Kunsthistorisches Museum Vienna*, S/F, p. 198.
[203] DISTELBERGER, TRNEK y KRENN, S/F, pp. 208-209.
[204] Alcouffe, en comentario oral, nos manifiesta su convencimiento de que la guarnición es obra francesa, fundamentado en la existencia de labores similares realizadas en París.
[205] Ilustración en VERLET, 1963, p. 141.
[206] BARBET y JACQUEMART, 1886, lám. IV; ALCOUFFE, 1974A, p. 518, il. 513.
[207] Cfr. *INVENTARIO ARTÍSTICO*, 1989, p. 306, il. 96.
[208] *ORNAMENTA ECCLESIAE*, 1985, vol 2: Katalog zu Ausstellung des Schnütgen- Museums in der Josepf-Haubrich- Kunsthalle, D 62, pp. 83 y 87 (láms.)
[209] Véase la obra de los autores citados, HAHNLOSER y BRUGGER-KOCH, 1985, donde se reproduce en las ils. 198 a y b la presente pieza, así como sus paralelos en los n.ºs. 188 c, 199 a, 209 a y b, 210, 211, etc.
[210] SCHUBNEL, 1972, p. 39, il. 52.
[211] DISTELBERGER, 1978, p. 117, il. 92.
[212] ESTERAS, 2000, n.º 72, pp. 201-202.
[213] CRUZ VALDOVINOS, 1997, n.º 128.
[214] ANGULO, 1989, pp. 84-85.
[215] ALCOUFFE, 1977, pp. 120-121, il. 11. El mismo autor cita dos ejemplares gallonados con asas parecidas: uno en Munich, Schatzkammer, n.º 359, y otro en Viena, KHM. PL. N. 1369.
[216] DISTELBERGER, 1978, pp. 98-99, ils. 72-73.
[217] DISTELBERGER, 1978, pp. 80, 81 y 87, ils. 49, 55 y 56.
[218] Véase comentario al n.º 10 de este catálogo.
[219] HACKEMBROCH, 1979, p. 33. 59 a, lám. XXIX.
[220] HAYWARD, 1976, p. 464.
[221] DISTELBERGER, 1978, pp. 84-85, il. 53.
[222] DISTELBERGER, 2000, n.º cat. 28. Véase imagen de la copa en DISTELBERGER, 2001, pp. 100-101.
[223] Marinis, Tammaro de, vol. III, «legature con placchette od a cameo». La técnica exigía matrices especiales que, aunque de buen tamaño y talla, no se podían emplear como troquel para metales; el cuero, asimismo, debía ser preparado de antemano, pues se trataba de un gofrado más abultado que los normales. Marinis cita a Goldschmidt, quien justifica la fecha propuesta de 1480, pues se basa en la existencia de un medallón gofrado con el retrato de Matias Corvino que adorna una encuadernación de su propiedad. Ya que murió en 1490, cabe suponer que sus antecedentes italianos, basados en la estética del Renacimiento, hayan podido existir al menos, diez años antes.
[224] Véase ADVIELLE, 1888.
[225] ARBETETA, 1992, n.º 57, figs. 2-3, pp. 22-23.
[226] ANGULO, 1989, p. 85.
[227] MILLÁS y CANTERA, 1956, n.º cat. 279, pp. 400-401.
[228] Véase ALCOUFFE, 1979, pp. 120 y ss.
[229] WEINHOLZ, 1967, pp. 131-138, citado por ALCOUFFE, 1979.

230 Bayerisches National Museum, N. R. 2157, cfr. DISTELBERGER, 1978, pp. 118-119, il. 96. Segismundo III (1566-1632), pertenecía a la casa Wasa.
231 Véase el comentario a la pieza n.º 94 de este catálogo.
232 Consiste en una copa de jade abarquillada, con diez gallones, sostenida por un pie de plata compuesto por tres patas de perro en consola, con follajes, una venera en el centro de la base, y guirnaldas en la parte superior. Asienta sobre pie triangular ondeado, con las esquinas matadas, adornado por moldura de hojas de laurel. A cada uno de los lados, dos mascarones empenachados, con cintas y hojas colgantes. (OA. 6618, Dpt. 1828).
233 FRÉGNAC, 1965, p. 48.
234 Véase, a propósito de la génesis y denominación de este movimiento, precedente del estilo auricular, el comentario de AZZI-VISENTINI (1993, pp. 370-373) acerca de los cueros o cartones con formas orgánicas.
235 LEITNER, 1870-1873, p. 11; BUKOVINSKÁ, 1970, p. 192, il. 7; BAUER y HAUPT, 1976, n.º 1445.
236 DISTELBERGER, 1978, p. 130, y DISTELBERGER, 1988, n.º cat. 363, p. 484.
237 Opinión manifestada en el coloquio de la conferencia: *Milan ou Prague. Débuts des ateliers de pierres dures*, 9 de junio de 2000, Louvre, dentro de la jornada Les vases en pierres dures: Milan, Florence, Prague, Paris.
238 DISTELBERGER, 1978, p. 132; DISTELBERGER 1988, pp. 486-487.
239 HARTT 1958, il. 114, n.º cat. 91.
240 SKELTON, 1992A, p. 263.
241 Véase DISTELBERGER, 1978, passim.
242 *LES MAÎTRES*, 1880, lám. 20, publicado por ALCOUFFE, 1988, p.53, il. 19.
243 HAYWARD, 1976, il.58, p. 344.
244 ALCOUFFE, 1988, pp. 47-56.
245 NOCQ, 1926-1931.
246 Ver comentario del n.º 120 de este catálogo y estudio preliminar.
247 FRÉGNAC, 1965, p. 45.
248 KRIS, 1929, I, p. 180, il. 466.
249 Compárense las ilustraciones ns. 106 y 107 publicadas por OMODEO, 1975.
250 Véase el extenso artículo, repetidas veces citado, de DISTELBERGER, 1978, pp. 79-152, donde se analiza la evolución tipológica y decorativa de los vasos atribuidos a este taller.
251 DISTELBERGER, 1978, p. 125, ils. 103-104, del taller milanés de los Miseroni.
252 *Op. cit.*, p. 123, il. 102.
253 DISTELBERGER, 1978, p. 119, il. 96.
254 Aunque Angulo no menciona la obra concreta de Kris a la que se refiere, creemos que se trata de la que mencionamos a continuación, puesto que los números de catálogo coinciden: Kris, Ernest, *Renaissance-Kleinkunst in Italien. Gefässe, Gemmen, Schmuckstücke und Skulpturen in Bergkristall und Edelstein*, Leipzig, s/f.
255 *Kunsthistorisches Museum Vienna. Guide to The Collections*, Viena, s/f., p. 173.
256 SANZ SERRANO, 1979, p. 72, fig. 12, cfr. ROSSI, 1974, p. 46, fig. 50.
257 MASSINELLI y TUENA, 1992, pp. 86-87.
258 DISTELBERGER, 1978, pp. 123-124, il. 102.
259 Véase ARBETETA, 2000B, n.º 6.28, p. 470.
260 CRUZ VALDOVINOS, 1996, I, pp. 27-28.
261 CRUZ VALDOVINOS, 1996, I, p. 25.
262 LEITHE JASPER y DISTELBERGER, 1984, p. 89.
263 DISTELBERGER, 1978, pp, 93-95, ils. 62-64.
264 DISTELBERGER, 1978, p. 118, il. 94.
265 Museo degli Argenti, Gemas, n.º 713.
266 Museo degli Argenti, Inv. Bargello n.º 1.
267 *ORNEMANISTES*, 1987, n.º cat. 102, p. 74.
268 Museo degli Argenti, inv. n.º 754.
269 Museo degli Argenti, Inv. Gemas, 228.
270 Véase *ORNEMANISTES*, 1987, n.º cat. 72, p. 56.
271 *Ibidem*, n.º cat. 57, p. 46.
272 GUIFFREY, 1885, p. 262.
273 LEITHE JASPER y DISTELBERGER, 1984, p. 89.
274 DISTELBERGER, 1984, p. 80.
275 MASSINELLI y TUENA, 1992, pp. 88-89.
276 CRUZ VALDOVINOS, 1997, n.º cat. 45, p. 164-165.
277 LEITHE JASPER y DISTELBERGER, 1984, p. 90.
278 DISTELBERGER, TRNEK y KRENN, S/F, p. 207.
279 LEITHE JASPER y DISTELBERGER, 1984, p. 109.
280 ROSSI, 1974, p. 48, lám. 54.
281 ANGULO, 1989, p. 62.
282 Eichler, citado por Angulo, recoge un camafeo similar en Viena. ANGULO, 1989, p. 41.
283 Véase Eichler, citado por Angulo, y el comentario de éste. ANGULO, 1989, p. 62.
284 ROWE, S/F, láms. 1 y ss.
285 Compárese con el retrato de Claudio, en posición invertida, que aparece en la llamada Gemma Claudia, inv. N.º IX A 63, del Kunsthistorisches Museum de Viena. *Kunsthistorisches Museum Vienna. Guide to the collections*, p. 91.
286 OMODEO, 1975, ils.117-118, n.º cat. 101, p. 58; il. 114, n.º cat. 98, p. 56.
287 *CHRISTIAN IV*, 1988, pp.184-185, n.º cat. 658, inv. Rosemborg, 5.230.
288 ROWE, S/F, p. 28.
289 ANGULO, 1989, pp. 70-71.
290 Véase al respecto, el artículo de FLEISCHAUER, 1970, pp. 284-293, passim.
291 ALCOUFFE, 1988, pp. 52-53, il. 15.
292 Véase CRÉPIN-LEBLOND, 1997, pp. 142-143, n.º cat. 81.
293 Véase p. 184, n.º cat. 658, de *CHRISTIAN IV*, 1988, il.
294 Véase ANGULO, 1989, p. 188.
295 LEITHE-JASPER y DISTELBERGER, 1984, p. 56 , inv. 1513, 2316, 2272.
296 Véase, al respecto, el artículo de LOEWENTHAL, 1934, pp. 43-48.
297 ANGULO, 1989, p. 188.
298 Véase el capítulo X, «Animalistica», de OMODEO, 1975, pp. 39 y ss.
299 Véanse un reloj y una caja-escritorio realizados por los autores citados, en GRUBER, 1993, pp. 256-257.
300 LACROIX, 1856, pp. 335-350.
301 KRIS, S/F, p. 12, n.º 197.
302 BARBET y JACQUEMART, 1886, lám. LVIII.
303 Véase la lámina 19 de ALCOUFFE, 1974A, pp. 517-526. Consúltense también los números de los asientos correspondientes del inventario de 1661, así como los precios de adquisición de las mencionadas piezas y otras afines.
304 El ave fénix con las alas abiertas, representada de medio cuerpo como emergiendo, la encontramos ya en un dibujo de Guillaume Bochetel realizado en 1531, que representa uno de los candelabros regalados a la reina Eleonora en 1531, con ocasión de su entrada en París (BIMBENET-PRIVAT, 1995, p. 104, n.º cat. 67).
305 Comunicación verbal de la investigadora. Abril de 2001.
306 ARBETETA, 1991, p. 73.
307 Ver el comentario de Bertrand Jestaz en *L'ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU*, 1972-1973, n.º cat. 621, pp. 441-442, il. 621. Y el más reciente de CRÉPIN-LEBLOND, 1997-1998, n.º cat. 62, p. 127.
308 SPIKE, 1985, il. 431, n.º cat. 356. Pájaros, mariposas y caracoles se combinan con roleos de hojarascas, vainas y flores con la corona redonda y pétalos centrales dobles, cerrados.
309 DISTELBERGER, 1978, p. 119, il. 96.
310 JORDAN, 1985, fig. XIV, 4.
311 Véase el comentario de Rudolf Distelberger, en LEITHE JASPER y DISTELBERGER, 1984, p. 94.
312 DISTELBERGER, 1978, p. 119.
313 FRÈGNAC, 1965, pp. 64-65, ils.1-3.
314 Reproducido en *The Burlington Magazine*, 1936, anuncios X (ANGULO, 1989, p. 155).
315 ARBETETA, 1991, p. 73.
316 KRIS, 1929, II, figs. 655, 642, 643, 649 (ANGULO, 1989, p. 191).
317 DISTELBERGER, 1978, p. 149.
318 OMODEO, 1975, p. 62, n.º cat. 106-107, ils. 122-127.
319 OMODEO, 1975, pp. 60-61.
320 Véase ALCOUFFE, 1977, pp. 116-118.
321 LACROIX, 1856, pp.3 35-350.
322 SPINOSA, 1990, p. 25.
323 Durante el examen visual realizado en el Museo del Prado, desistimos de su apertura al ofrecer resistencia la tapa del vaso.
324 Véanse los dibujos de la colección Edmond de Rotschild, expuestos en el Museo del Louvre en 1987, cuyos números de catálogo fueron del 114 al 119 (catálogo *ORNEMANISTES*, 1987, p. 83). Estos marcos son parecidos a otra viñeta para una obra publicada en 1679, lo que coincide con la cronología de los demás modelos y su expansión.
325 Véase GUÉRINET, S/F, láms. 76-78; *ORNEMANISTES*, 1987, n.º cat. 122, pp. 85-86.
326 *ORNEMANISTES*, 1987, n.º cat. 123, p. 86.
327 OMODEO, 1975, n.º cat.109, ils. 128-131.
328 En la portada de su libro *Liure de Feuilles d'Orfeurerie et de taille d'epargne...*, editado en 1673, aparecen dos personajes tenantes realizados con la propia hojarasca. Consideramos las láminas de este libro como las directas inspiradoras de las hojarascas en las colecciones de luis XIV y del Delfín (OMODEO, 1975, n.º cat. 110, ils. 132-133).
329 OMODEO, 1975, n.º cat. 112, ils. 136-137.
330 Véase la lámina 107 de la colección publicada por Armand GUÉRINET en *Oeuvres de Bijouterie*, S/F. El autor sigue los ritmos de Berain y otros autores, mezclando hojarascas con lazos.
331 GUÉRINET, S/F, lám. 26.
332 GUÉRINET, S/F, lám. 1.
333 GUÉRINET, S/F, n.º cat. 124, p. 87.
334 Compárese con el vaso mencionado.
335 En los momentos en que se cierran estas páginas, el catálogo razonado de la colección de vasos en piedras duras del Louvre está a punto de aparecer. Se han clasificado por familias algunos vasos, al tiempo que otros se adscriben a plateros concretos, como es el caso de Vangrol, autor de este vaso.
336 GUÉRINET, S/F, láms. 8-9.
337 FRÉGNAC, 1965, p. 42, datos tomados de GUIFFREY, 1881-1901. Era frecuente también, en el mobi-

liario de aparato, la presencia de la Fama. Todo ello refuerza la idea de un programa político expresado a través de los objetos.

[338] *Archivo documental español, publicado por la Real Academia de la Historia. Tomo X. Inventarios Reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II*, edición de F.J. Sánchez Cantón, Madrid 1956-1959; n.º 2.647: «Otra copa de cristal de pie alto, el baso angosto por arriva a menera de copa ymperial...».

[339] MASSINELLI y TUENA, 1992, p. 89. Confróntese con el vaso que estudiamos, especialmente la ilustración de la página 90.

[340] Cfr. KRIS, 1929, I, pp. 124 y 186, ils. 556-558, citado por ANGULO, 1989, p. 132.

[341] ANGULO, 1989, p. 137.

[342] OMODEO, 1975, n.º cat. 114, p. 57.

[343] Véase la nota correspondiente al n.º 89 de este catálogo.

[344] *KUNSTHISTORISCHES MUSEUM*, 1988, p. 173. Véase el comentario de Helmut Trnek.

[345] MASSINELLI y TUENA, 1992, pp. 80, 236.

[346] MASSINELLI y TUENA, 1992, pp. 112-113.

[347] Véase comentario al n.º 90 de este catálogo.

[348] El inventario de 1689 interrumpe la relación de piezas de cristal de roca en el n.º 243, pasando a otro capítulo.

[349] MASSINELLI y TUENA, 1992, p. 96.

[350] Véase ALCOUFFE, 1979, pp.120 y ss.

[351] WEINHOLZ, 1967, pp. 131-138, citado por ALCOUFFE, 1979.

[352] Bayerisches National Museum, N.º R. 2157, cfr. DISTELBERGER, 1978, pp. 118-119, il. 96. Segismundo III (1566-1632), pertenecía a la casa Wasa.

[353] Según noticias proporcionadas por CASTELLUCCIO, 2001, pp. 40-41.

[354] *CHRISTIAN IV*, 1988, pp. 181-182, n.º cat. 648.

[355] LEITHE JASPER y DISTELBERGER, 1984, p. 120.

[356] HARTT, 1958, il. 132.

[357] Véase el panel reproducido en GUIFFREY, 1885, p. 19.

[358] Esta pieza ha sido considerada un objeto historicista, ya que presenta incongruencias estilísticas en sus monturas. En todo caso, adolece de un estudio en profundidad que determine si se trata, en lo que al cristal se refiere, de un objeto facticio u original. Creemos que, al menos en parte, pudiera ser de época, en cuyo caso la cabeza se podría relacionar con algunas producciones de los Sarachi y el cuerpo propiamente dicho con el taller de Metellino.

[359] Para ambos ejemplos, véase MASSINELLI y TUENA, 1992, pp. 80, 85, 86 y 236.

[360] GONZÁLEZ DE ZÁRATE, 1988, pp. 350-351, lám. XC, figs. 5-7.

[361] Véase BARDON, 1974, passim.

[362] Véase ALCOUFFE, 1979, pp.120 y ss., ils. 11 y 11 bis.

[363] WEINHOLZ, 1967, pp. 131-138, citado por ALCOUFFE, 1979.

[364] Véase «The glorious age of chinese jades», en KEVERNE, 1992, fig. 31, p. 140.

[365] Véase el catálogo de la exposición celebrada en París en 1986, en el Museo de la Orangerie, *PHRAI NARAI*, 1988, acerca de las relaciones de ambos monarcas, las embajadas siamesas a la corte parisina y los regalos intercambiados.

[366] Contrastamos al efecto, opiniones con el profesor Carlo Gasparini, especialista en vasos antiguos, quien amablemente nos indicó que, en su opinión, no eran propias de la Antigüedad clásica las proporciones de este jarro, difíciles de conseguir mediante un retallado.

[367] Véase también BARBET y JACQUEMART, 1886, lám. II, «Vase antique de sardoine», n.º 413 de *L'Inventaire des Bijoux de la Couronne*, 1791; lám. V, «Vaso antiguo de sardónice, montado por los orfebres de Suger, abad de Saint Denis».

[368] Véase ALCOUFFE, 1979, p.116, notas 50-51, citando a Verlet.

[369] VERLET, 1963, p. 143.

[370] NOCQ, 1968, I, pp. 95-96, citado por CRUZ VALDOVINOS, 1997, pp. 369-370.

[371] FRÉGNAC, 1965, p. 66.

[372] Véase VERLET, 1957, p. 66.

[373] Véase en el estudio general el capítulo dedicado a los plateros de las alhajas.

[374] Véanse las notas correspondientes al n.º 88.

[375] OMODEO, 1975, n.º cat. 109, ils. 128-131.

[376] En la portada de su libro *Liure de Feuilles d'Orfeurerie et de taille d'epargne...*, editado en 1673, aparecen dos personajes tenantes realizados con la propia hojarasca, idea que encuentra su aplicación práctica en las colecciones de Luis XIV y el Delfín (OMODEO, 1975, n.º cat. 110, ils. 132-133).

[377] OMODEO, 1975, n.º cat. 112, ils. 136-137.

[378] Véase la lám. 107 de la colección publicada por Armand GUÉRINET en *Oeuvres de Bijouterie*, S/F. El autor sigue los ritmos de Berain y otros autores, mezclando hojarascas con lazos.

[379] GUÉRINET, S/F, lám. 26.

[380] Daniel Marot (1661-1752) fue colaborador de Jean I Berain y publicó su obra *Noveaux* [sic] *Livre de Boïtes de Pendulles de Coqs et Estuys de Montres...*, donde se pueden contemplar numerosas cajas para relojes con sobrepuestos como los de los vasos que estudiamos (ver comentario al n.º 88).

[381] Véase la nota correspondiente al n.º 88, y las láminas de este autor en las obras GUÉRINET, S/F, y *ORNEMANISTES*, 1987.

[382] Véase comentario correspondiente.

[383] Véase MASSINELLI y TUENA, 1992, pp. 94 y 102.

[384] SÁNCHEZ CANTÓN, 1956-1959, p. 315.

[385] MASSINELLI y TUENA, 1992, p. 94.

[386] Véase el comentario correspondiente al vaso n.º 49.

[387] DISTELBERGER, 1978, p. 120, il. 98. Véanse los comentarios de las jarras n.º 44 y 84.

[388] MASSINELLI y TUENA, 1992, pp. 86-87.

[389] Distelberger considera este vaso obra del taller de los Miseroni. Su decoración, aunque similar, está ejecutada con criterio diferente, y sigue el esquema tripartito de zonas superior e inferior decoradas con gallones (DISTELBERGER, 1978, pp. 122-123, il. 101).

[390] Véase *ORNEMANISTES*, 1987, n.º cat. 72, p. 56.

[391] *ORNEMANISTES*, 1987, n.º cat. 57, p. 46.

[392] Creemos que es el mismo vaso que aparece reproducido en BARBET y JACQUEMART, 1886, lám. XXXIX.

[393] ROSSI, 1974, p. 46, lám. 49; MASSINELLI y TUENA, 1992, pp. 80 y 236.

[394] ROSSI, 1974, p. 46, lám. 61.

[395] MASSINELLI y TUENA, 1992, pp. 94-95 y 236-237.

[396] Véase el artículo de Daniel ALCOUFFE, 1974C, pp. 264-278.

[397] GRUBER, 1993, p. 101.

[398] Véase BARBET y JACQUEMART, 1886, lám. XL, firmada por Jacquemart en 1968.

[399] CRUZ VALDOVINOS, 1997, n.º cat. 128, p. 373.

[400] Véase comentario del vaso 119 y su anterior atribución.

[401] KRIS, S/F, n.º 234, p. 5.

[402] KRIS, S/F, n.os 220-227, p. 5, lám. 54.

[403] Agradezco al doctor Distelberger el conocimiento, a raíz de un comentario acerca de la columna de la Victoria durante un encuentro en el Louvre en 2001, de los artículos publicados por la doctora Venturelli, que ha tenido la amabilidad de hacérmelos llegar.

[404] Según Pellegrino Antonio Orlandi en su *Abecedario pittorico..*, citado por VENTURELLI, 1998A, p. 195.

[405] VENTURELLI, 1998A, p. 196.

[406] MARTINO, 1996, nota 8 de VENTURELLI, 1998A.

[407] VENTURELLI, 1997, pp. 138-150.

[408] HARTT, 1958, fig. 472.

[409] DÍAZ PADRÓN, 1995, pp. 953-955. Agradezco al mencionado autor las referencias proporcionadas.

[410] VENTURELLI, 1998A, p.198. En este artículo se centra la autora sobre el *Vaso de la Montería*, cuyo paralelo sin duda no conocía al momento de redactar su estudio sobre la columna. Nos remitimos a la autora para los comentarios que no constan como nuestra aportación.

[411] Milan, Archivo del Estado, *Notarile*, 14792 (apéndice, VENTURELLI, 1998A, p. 150).

[412] SÁNCHEZ CANTÓN, 1956-1959, p. 332.

[413] GUÉRINET, S/F, láms. 8-9.

[414] Devaux, *Dix siècles de reliure*, París, lám. III, p. 80; p. 101.

[415] Véanse, entre otros ejemplos, las guarniciones de los vasos ns. 1641, 1650, 1665, 6846 y el reverso del camafeo XII 14, de la colección de Artes Decorativas del Kunsthistorisches Museum de Viena.

[416] Véase DISTELBERGER, 1988, n.º cat. 343, p. 472.

[417] MASSINELLI y TUENA, 1992, pp. 114-115.

[418] MASSINELLI y TUENA, 1992, p. 116.

[419] DISTELBERGER, 1988, en *Kunsthistorisches Museum Vienna*, p. 206.

[420] *ORFEBRERÍA DEL SIGLO XVII*, 1989, pp. 48-49, il. XIX.

[421] GRUBER, 1993, pp. 256-257.

[422] Véase DISTELBERGER, 1978, ils. 95, 102, 119, etc.

[423] KEVERNE, 1992, p. 131, fig. 9.

[424] KEVERNE, 1992, p. 143, fig. 37.

[425] Aproximadamente medio dedo menos, según el inventario de 1776, por lo que nuestro cuadro de relaciones entre los inventarios, publicado en 1991, estaba equivocado, correspondiendo, en realidad, los números que ahora presentamos.

[426] DISTELBERGER, 1978, p. 111, il. 85 (véase el comentario del n.º 11).

[427] *CHRISTIAN IV*, 1988, p. 186, n.º 661.

[428] HAYWARD, 1976, n.º 578.

[429] DISTELBERGER, *Kunsthistorisches Museum Vienna*, 1988, pp. 226-227.

[430] DISTELBERGER, 1978, p, 149, il. 131.

[431] DISTELBERGER, 2000-2001, p. 96.

[432] Véase *ORNEMANISTES*, 1987, n.º cat. 78, pp. 60-61.

[433] Véase GRUBER, 1993, p. 270.

[434] CRUZ VALDOVINOS, 1996. Este autor mantiene la teoría de la procedencia hispánica de estos vasos.

[435] MASSINELLI y TUENA, 1992, pp. 106 y 237.

[436] DISTELBERGER, 1978, pp. 121-122, il. 100.

[437] Los números de ilustraciones citados corresponden al tomo II de HERNMARCK, 1977.

[438] HERNMARCK, 1977, p. 61, ils. 164-165.

[439] HAYWARD, 1976, ils. 466-467.

[440] *ORNEMANISTES*, 1987, p. 62.

441 Véase el artículo de Daniel ALCOUFFE, 1974B, pp. 9-11.
442 ALCOUFFE, 1974B, p.1974.
443 Véase ALCOUFFE, 1974B, pp. 9-11.
444 LABORDE, 1880, p. 378, 220 (ALCOUFFE, 1974B, nota 21).
445 ALCOUFFE, 1974B, p. 9.
446 BARBET y JACQUEMART, 1886, lám. XXXVII.
447 SCHNAPPER, 1994, p. 356, nota 37. Este autor, al tratar de la colección del Delfín, tampoco menciona la obra de Angulo y establece en una cincuentena las piezas existentes en el Prado.
448 DISTELBERGER, 1988, *Kunsthistorisches Museum*, p. 210, il.
449 LEITHE JASPER y DISTELBERGER, 1984, p. 90.
450 Tampoco Rossi otorga una datación correcta al vaso, ni identifica el material. Véase ROSSI, 1974, p. 51, lám. 70.
451 Compárese especialmente la forma del morro y el copete sobre la cabeza, las agallas y las aletas laterales, aquí muy pequeñas. Asimismo el aspecto fiero y los dientecillos aparecen visibles un grabado de inspiración clásica, perteneciente al *Sueño de Polifilo*, 1499, obra probable de Francesco Colonna. Ver *El sueño de Polifilo*, ed, facsímil, traducción de Pilar Pedraza, tomo II, Murcia, 1981, p. 63.
452 GABORIT-CHOPIN, 1997A, recoge la hipótesis de Alcouffe formulada en 1973, identificando el presente asiento con la flamenquilla del Prado. Nótese que el objeto está sin guarnición, aunque posteriormente la tuvo.
453 En los momentos en que se cierran estas páginas, recibimos de don Daniel Alcouffe esta comunicación, que agradecemos vivamente, dada su importancia.
454 Véase el artículo de ALCOUFFE, 1973, p. 45.
455 Véase MICHELANT, 1872, t. XIII, pp. 199-368.
456 ANGULO, 1989, p. 105.
457 ALCOUFFE, 1973, p. 45.
458 CRUZ VALDOVINOS, 1997, p. 374.
459 FRÉGNAC, 1965, p. 42.
460 Véase comentario de Barbro Hovstadius en el catálogo *SWEDEN*, 1988-1989, «The Royal Regalia», n.º cat. 13, p. 90.
461 *LES MAÎTRES*, 1880, lám. 20; ALCOUFFE, 1988, p. 53, il. 19.
462 GUIFFREY, 1885, p. 232.
463 El asiento de 1689 fue identificado por Daniel Alcouffe y permanece inédito, por lo que agradecemos el dato.
464 HAYWARD, 1976, ils. 196-197.
465 DISTELBERGER, 1997, n.º cat. II. 191, p. 511.
466 Véase CRUZ VALDOVINOS, 1997, n.º cat. 71, pp. 238-239.
467 *MUSEO POLDI PEZZOLI*, S/F, inv. n.º 299, n.º cat. 270, p. 307.
468 Cruz Valdovinos la publicó en 1997, advirtiendo que estaba inédita (CRUZ VALDOVINOS, 1997, p. 372).
469 Como se recordará, en el citado comentario, al analizar el inventario de Versalles advertimos el error cometido, por nuestra parte, al publicar la correspondencia de los números de inventario antiguos con el presente vaso y su pareja desaparecida. Cruz Valdovinos advierte dicho error en su reciente trabajo «Platería europea...», que incluye varias piezas de las alhajas (CRUZ VALDOVINOS, 1997, p. 373).
470 Para más datos sobre la figura de este platero, véase ARBETETA, 2000C, pp. 46-47.
471 CRUZ VALDOVINOS, 1997, pp. 371-372.
472 *ORNEMANISTES*, 1987, p. 83, n.º cat. 114-119.
473 GUÉRINET, S/F, láms. 76-78; *ORNEMANISTES*, 1987, pp. 85-86, n.º cat. 122.
474 *ORNEMANISTES*, 1987, p. 86, n.º cat. 123.
475 OMODEO, 1975, n.º cat. 109, ils. 128-131.
476 OMODEO, 1975, n.º cat. 110, ils. 132-133.
477 OMODEO, 1975, n.º cat. 110, ils. 132-133.
478 GUÉRINET, lám. 107.
479 GUÉRINET, lám. 26.
480 GUÉRINET, lám. 1.
481 LACROIX, 1856, pp. 335-350.
482 ALCOUFFE, 1979, p. 122, il. 12.
483 ALCOUFFE, 1979, nota, 92, p. 125.
484 VERLET, 1963, pp.141, 142, 153.
485 GUÉRINET, S/F, láms. 10-11.
486 *ORNEMANISTES*, 1987, n.º cat. 95, p. 69.
487 SPIKE, 1985, n.º 351, il. 427.
488 HAYWARD, 1976, pl. 75.
489 HAYWARD, 1976, pls. 196-199.
490 HAYWARD, 1976, p. 350, n.º 122.
491 Ver comentario correspondiente al n.º 62, 2 de Angulo.
492 LEITHE JASPER y DISTELBERGER, 1984, p. 90.
493 DISTELBERGER, 1978, pp. 129-130, ils. 106-107.
494 DISTELBERGER, 1978, p. 147, il. 126.
495 MASSINELLI y TUENA, 1992, p. 102.
496 MASSINELLI y TUENA, 1992, pp. 88-89.
497 Véase al respecto ARBETETA, 1998, pp. 37-45, n.º cat. 95, 96, 97 y 98; ARBETETA, 1999, p. 221.
498 Véase un ejemplo de joyería de cristal en ARBETETA, 1998, n.º cat. 88, p. 139.
499 HERNMARCK,1977, il. 613, p. 231.
500 Véase también CRUZ VALDOVINOS, 1997, n.º cat. 86-89, pp. 272-279.
501 Véanse, a modo de ejemplo, los ejemplares de las páginas 45, 49 y 52 de SPINOSA, 1990.
502 Su obra ha sido estudiada por FLEISCHHAUER, 1970, pp. 284-293. Compárense sus minúsculos personajes con la presente figura.
503 Véase el comentario, arriba citado, de Bertrand Jestaz en: *L'ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU*,1972-1973, n.º cat. 621, pp. 441-442, y el de CRÉPIN-LEBLOND, 1997-1998, n.º cat. 62, p. 127.
504 DISTELBERGER, 1997, p. 512, n.º cat. II, 197.
505 Véanse, entre otros ejemplos, las guarniciones de los vasos ns. 1641, 1650, 1665, 6846 y el reverso del camafeo XII 14, de la colección de Artes Decorativas del Kunsthistorisches Museum de Viena.
506 A similares diseños corresponden las guarniciones esmaltadas de blanco de los vasos n.os 1347, 1650 y 6846 de la colección de Artes Decorativas del Kunsthistorisches Museum, todo ello obra de Jan Vermeyen.
507 MASSINELLI y TUENA, 1992, pp. 114-115.
508 MASSINELLI y TUENA, 1992, p. 116.
509 Véase DISTELBERGER en *Prag um 1600*, 1988, n.º cat. 343, p. 472.
510 LEITHE JASPER y DISTELBERGER, 1984, p. 110.
511 Véase OMODEO, 1975, n.º cat. 101, ils. 117-118, p. 58.
512 Véase GUÉRINET, S/F, láms. 6-7, con composiciones para orlas de festones u hojas, y 8-9 para composiciones florales.
513 *CHRISTIAN IV*, 1988, pp.184-185, n.º cat. 658.
514 El vaso, ya citado, apoya sobre patas de bola, lo que recuerda las soluciones de las arquetas de camafeos, especialmente la n.º 71.
515 ALCOUFFE, 1974A, p. 518, lám. 19.
516 ALCOUFFE, 1974A, p. 517.
517 Angulo también advierte la semejanza y así lo anota en su catálogo, a la vista de la obra de Barbet (ANGULO, 1989, p. 69).
518 Véase el catálogo *CHRISTIAN IV*, 1988, pp. 184-185, n.º cat. 658.
519 Véase el n.º 1 de WATNEY, 1985, s/p, obra flamenca de un seguidor de los Van Eyck, de hacia 1500, existente en una colección privada norteamericana.
520 KEVERNE, 1992, p. 113, il. 37.
521 CRUZ VALDOVINOS, 1997, n.º cat. 126, p. 365.
522 BIMBENET-PRIVAT, notas enviadas en 1998.
523 FRÉGNAC, 1965, p. 59.
524 Identificación aportada por D. Alcouffe, a quien agradecemos su gentileza.
525 Véase el artículo que, en 1988, y sobre la obra de Pierre Delabarre publicó este autor en *Revue de L'Art*, titulado «Le maître aux dragons: les créations de l'orfèvre parisien Pierre Delabarre», donde se compara la pieza presente con otra semejante del Louvre y demás vasos relacionados.
526 ALCOUFFE, 1988, pp. 48-49, il. 6. El autor analiza pormenorizadamente la estructura de este vaso, así como sus características técnicas y decorativas en relación con el resto de la serie, comparándolo también con el vaso del Prado, ejemplar completo, ya que el parisino carece del pie original.
527 Véase GUILMARD, 1880, lám. 20, publicada por ALCOUFFE, 1988, p. 53, il. 19.
528 Véase comentario al vaso n.º 62.
529 ALCOUFFE, 1988, p. 54, donde publica grabados de estos autores existentes en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de París.
530 Véase el catálogo *CHRISTIAN IV*, 1988, pp.184-185, n.º cat. 658.

BIBLIOGRAFÍA

ACCASCINA, 1933

M. ACCASCINA, *L'oreficeria italiana*, Florencia, 1933.

ADVIELLE, 1888

V. ADVIELLE, «Notice sur les Roettiers, graveurs généraux des Monnaies de France... et orfèvres (1672-1696)», *Réunion des societés des Beaux-Arts des départements*, París, 1888.

ALCOUFFE, S/F

D. ALCOUFFE, «A propos de la collection de cristaux de roche du Cardinal de Richelieu», *Richelieu et le monde de l'Esprit*, París, s/f, pp. 177-179.

ALCOUFFE, 1973

D. ALCOUFFE, «Gemmes anciennes dans les collections de Charles V et de ses frères», *Bulletin Monumental*, t. 131-1, París, 1973, pp. 41-46.

ALCOUFFE, 1974A

D. ALCOUFFE, «The collection of Cardinal Mazarin's Gems», *The Burlington Magazine*, t. CXVI, 1974.

ALCOUFFE, 1974B

D. ALCOUFFE, «Les vases en prime d'émeraude de la collection de Louis XIV», *Association Française de Gemmologie*, n.º 40, septiembre, 1974, pp. 9-11.

ALCOUFFE, 1974C

D. ALCOUFFE, «Le collezioni francesi di gemme del XVI secolo», Arte Illustrata, n.º 59, octubre, 1974, pp. 264-276.

ALCOUFFE, 1979

D. ALCOUFFE, «La collection de gemmes de Louis XIV: identification de quelques pièces alienées», *Bulletin de la Societé de l'Histoire de l'Art Français*, París, 1979.

ALCOUFFE, 1984

D. ALCOUFFE, en *The Treausury of San Marco Venice*, ficha catálogo n.º 11, 1984, pp. 136-139.

ALCOUFFE, 1988

D. ALCOUFFE, «Le "maître aux dragons": les créations de l'orfèvre parisien Pierre Delabarre», *Revue de l'Art*, 1988, pp. 47-56.

ALCOUFFE, 1994

D. ALCOUFFE, «L'Ordre du Saint-Esprit: la chapelle», *Revue du Louvre*, 1994-1, pp. 29-42.

ALHAJAS PRECIOSAS, 1746

Alhajas preciosas guarnecidas de Piedras, del Rey por herencia del Señor Delphin de Francia su Padre en Ciento Treinta y siete Cajas, distribuidas en Tres Cajones. La Granja de San Ildefonso, 1746 [transcripción en ANGULO, 1989, pp. 195-203].

ALLEMANDI, 1996

U. ALLEMANDI *et alt., Il tesoro della cità. Opere d'arte e oggeti preziosi da Palazio Madama*, Milán, 1996.

ANDERSEN, 1878

C. ANDERSEN, *The chronological Collection of the Kings of Denmark*, Copenhague, 1878.

ANES, 1975

G. ANES, *La España del Antiguo Régimen. Los Borbones*, Madrid, 1975.

ANES, 1996

G. ANES, *Las Colecciones reales. Fundación del Museo del Prado*, Madrid, 1996.

ANGOULVENT, 1993

P. ANGOULVENT, *La Chalcographie du Louvre. Catalogue Général*, París, 1993.

ANGULO, 1989

D. ANGULO ÍÑÍGUEZ, *Catálogo de las alhajas del Delfín*, Madrid [1944], edición revisada 1989.

ARBETETA, 1991

L. ARBETETA MIRA, «Nuevas Noticias sobre las Alhajas del Delfín. I», *Boletín del Museo del Prado*, XII, n.º 30, Madrid, 1991, pp. 71-87.

ARBETETA, 1992

L. ARBETETA MIRA, «Nuevas Noticias sobre las Alhajas del Delfín. II», *Boletín del Museo del Prado*, XIII, n.º 31, Madrid, 1992, pp. 21-36.

ARBETETA, 1998

L. ARBETETA MIRA, «La joya española. Su evolución en cinco siglos», *La joyería española de Felipe II a Alfonso XIII*, Madrid, 1998.

ARBETETA, 1999

L. ARBETETA MIRA, «La joya española de los siglos XV al XX», *Summa Artis*, XLV, 1999, p. 221.

ARBETETA, 2000A

L. ARBETETA MIRA, fichas en *La fiesta en la Europa de Carlos V*, cat. exp. Sevilla, 2000, n.º 86, pp. 395-396 y n.º 87, pp. 397-398.

ARBETETA, 2000B

L. ARBETETA MIRA, «Las Alhajas del Delfín», en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso, retrato y escena del Rey*, cat. exp., La Granja de San Ildefonso (Segovia), 2000, pp. 462-473, n.os 6.23-6.29.

ARBETETA, 2000C

L. ARBETETA MIRA, «El Tesoro del Delfín. ¿Un tesoro dinástico?» *Reales Sitios*, año XXXVII, n.º 144, 2000, pp. 46-47.

ARBETETA, 2000D

L. ARBETETA MIRA, «Fuentes decorativas de la platería y joyería españolas en la época de Carlos V», en *El arte de las joyas y de la plata en la España de Carlos V*, cat. exp., La Coruña, 2000, pp. 20-39.

AZZI-VISENTINI, 1993

M. AZZI-VISENTINI, «Cuirs», *L'art décoratif en Europe. Renaissance et Maniérisme*, París, 1993.

BABELON, 1897

E. BABELON, *Catalogue des camées antiques et modernes de la Bibliothèque Nationale*, París, 1897.

BABELON, 1900

E. BABELON, *Guide illustré au Cabinet des medailles et antiques de la Bibliothèque Nationale*, París, 1900.

BABELON, 1922
J. BABELON, *Jacopo da Trezzo,* París, 1922.

BABELON, 1946
J. BABELON, *L'orfevrerie française,* París, 1946.

BAPST, 1884
G. BAPST, *Testament du roi Jean le Bon et inventaire de ses joyaux à Londres,* París, 1884.

BAPST, 1889
G. BAPST, *Histoire des joyaux de la couronne de France,* París, 1889.

BARBET, 1867
H. BARBET DE JOUY, *Musée du Louvre. Gallerie d'Apollon. Notice des gemmes et joyaux,* París, 1867.

BARBET, 1886
H. BARBET DE JOUY, *Les gemmes et joyaux de la Couronne au Musée du Louvre,* París, 1886.

BARBET Y JACQUEMART, 1886
H. BARBET DE JOUY y J. JACQUEMART, *Les Gemmes et joyaux de la Couronne au Musée du Louvre, expliqués par [...], membre de lnstitut, dessinés et gravés a l'eau-forte d'âprès les originaux, par [...], chevalier de la Légión D'Honneur, membre de l'Académie Impériale de Vienne, chevalier de l'Ordre de François-Joseph. Introduction par M. Alfred Darcel, directeur au Musée de Cluny,* París, 1886.

BARDON, 1974
F. BARDON, *Le portrait mythologique à la Cour de France sous Henri IV et Louis XIII. Mythologie et politique,* París, 1974.

BAUDRILLART, 1890
A. BAUDRILLART, *Philippe V et la cour de France d'après des documents inédits tirés des archives espagnoles de Simancas et d'Alcala de Hénarès, et des archives du Ministère des Affaires Etrangères à Paris,* París, 1890.

BAUDRILLART, 1880
H. BAUDRILLART, H., *Histoire du luxe privé et public depuis l'Antiquité jusqu'a nos jours,* París, 1880.

BAUER Y HAUPT, 1976
R. BAUER y H. HAUPT, «Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II, 1607-1611», *Jahrbuch,* 1976, pp. 72 y ss.

BELLI BARSALI, 1966
I. BELLI BARSALI, *L'oreficeria medioevale,* Milán, 1966.

BERLINER, 1925-1926
R. BERLINER, *Ornamentale Vorlage-Blätter des 15 bis 18 Jahrhunderts,* 3 vols., Leipzig, 1925-1926.

BEROQUI, 1933
P. BEROQUI, *El Museo del Prado (notas para su historia),* Madrid, 1933.

BEUQUE Y FRAPSAUCE, 1925
E. BEUQUE y M. FRAPSAUCE, *Dictionnaire des poinçons officiels français du XIVe siècle a 1838,* París, 1925.

BEURDELEY, 1981
M. BEURDELEY, *L'exode des objects d'art sous la Revolution,* París, 1981.

BIMBENET-PRIVAT, 1983A
M. BIMBENET-PRIVAT, «L'orfevrèrie parisienne du XVIe siècle», *Revue de l'Art,* n.° 61, París, 1983, pp. 53-60.

BIMBENET-PRIVAT, 1983B
M. BIMBENET-PRIVAT, «Une famille d'orfèvres parisiens: les Toutain», *Bibliothèque de l'École de Chartres,* t. 141, 1983, París, pp. 91-115.

BIMBENET-PRIVAT, 1992A
M. BIMBENET-PRIVAT, «Nouvelles découvertes sur les orfèvres d'Henri IV», *Les arts a l'époque d'Henri IV, Actes du colloque à Fontainebleau,* Fontainebleau, 1992, pp. 63-91.

BIMBENET-PRIVAT, 1992B
M. BIMBENET-PRIVAT, *Les orfèvres parisiens de la Renaissance,* París, 1992.

BIMBENET-PRIVAT, 1993
M. BIMBENET-PRIVAT, «Rinceaux», *L'art décoratif en Europe. Renaissance et Maniérisme,* París, 1993.

BIMBENET-PRIVAT, 1995
M. BIMBENET-PRIVAT, «L'orfèvrerie d'apparat et les montures des gemmes», *L'Orfèvrerie Parisienne de la Renaissance. Trèsors dispersés,* París, 1995.

BIMBENET-PRIVAT Y FONTAINES, 1995
M. BIMBENET-PRIVAT y G. FONTAINES, *La datation de l'orfèvrerie parisienne sous l'Ancien Régime. Poinçons de jurande et poinçons de la Marque 1507-1792,* París, 1995.

BIVER, 1923
P. BIVER, *Histoire du château de Meudon,* París, 1923.

BLAIR, 1989
C. BLAIR, *Histoire de l'argenterie,* París, 1989.

BLUNT, 1986
A. BLUNT, *Philibert de L'Orme,* Brionne, 1986.

BOCK, 1862
F. BOCK, *Les trésors sacrés de Cologne, objets d'art du Moyen Age conservés dans les églises et dans les sacristies de cette ville/ dessinés et décrits par [...],* París, 1862.

BOTTINEAU, 1956
Y. BOTTINEAU, «Philip V and the Alcazar de Madrid», *BM,* marzo, 1956, pp. 68-74.

BOTTINEAU, 1958
Y. BOTTINEAU, *Catalogue de l'orfèvrerie du XVIIe, du XVIIIe et du XIXe siècles,* París, 1958.

BOTTINEAU, 1959
Y. BOTTINEAU, «Les inventaires royaux et l'histoire de l'art: L'exemple de l'Espagne (1666-1746)», *L'Information d'Histoire de l'Art,* 4 año, n.° 3, mayo-junio, 1959, pp. 69-74.

BOTTINEAU, 1961
Y. BOTTINEAU, «La double tradition de l'orfèvrerie française sous Louis XIV et Louis XV», *Art de France,* 1961, pp. 149-158.

BOTTINEAU, 1962A
Y. BOTTINEAU, *L'Art de Cour dans L'Espagne de Philippe V. 1700-1746,* Burdeos, 1962.

BOTTINEAU, 1962B
Y. BOTTINEAU, «Les origines versaillaises de la Granja», *Revue de la Societé des Amis de Versailles,* Nyon, n.° 13, 1962.

BOTTINEAU, 1984
Y. BOTTINEAU, «Saint-Simon et la topographie de l'Alcazar de Madrid», *Cahiers Saint-Simon,* n.º 12, 1984.

BOTTINEAU, 1986
Y. BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746),* Madrid, 1986 [ed. española de la francesa de 1962].

BOTTINEAU, 1989
Y. BOTTINEAU, *Versailles, miroir des rois,* París, 1989.

BOTTINEAU, 1991
Y. BOTTINEAU, «La distribution de la demeure royale au XVIIIe siècle; le Château de Versailles et le Palais de Madrid», *GBA,* julio-agosto, 1991, pp. 17-26.

BOTTINEAU, 1993
Y. BOTTINEAU, *Les Bourbons d'Espagne,* París, 1993.

BOUILHET, S/F
H. BOUILHET, *Cent modèles inédits d'orfèvrerie française des XVIIe et XVIIIe siècles,* París, s/f.

BOUILHET, 1986
H. BOUILHET, *Le guide de l'argenterie,* París, 1986.

BRUNNER, 1965
H. BRUNNER, *Vecchi argenti europei,* Milán, 1965.

BUGLI, 1981
M. BUGLI *et alt., Museo Poldi Pezzoli. Orologi, oreficerie,* Milán, 1981.

BUKOVINSKA, 1970
B. BUKOVINSKA, "Anmerkungen zu Persönlichkeit Ottavio Miseronis", *Umèni,* XVIII, 1970, pp. 185-198.

BULGARI, 1983
C. BULGARI, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia,* (reed.), Roma, 1983.

CALATAYUD ARINERO, 1987
M.ª A. CALATAYUD ARINERO, *Catálogo de documentos del Real Gabinete de Historia Natural (1752-1786),* Madrid, 1987.

CALATAYUD ARINERO, 1988
M.ª A. CALATAYUD ARINERO, *Pedro Franco Dávila, primer director del Real Gabinete de Historia Natural fundado por Carlos III,* Madrid, 1988.

CARRÉ, 1928
L. CARRÉ, *Les poinçons de l'orfèvrerie française du XIVe siècle jusqu'au début du XIXe siècle,* París, 1928.

CARRÉ, 1974
L. CARRÉ, *Guide de l'amateur d'orfèvrerie française* (reed.), París, 1974.

CASAL, 1990
R. CASAL, *La colección de glíptica del Museo Arqueológico Nacional (Serie entalles romanos),* 2 vols., Madrid, 1990.

CASTELLUCCIO, 2000
S. CASTELLUCCIO, «Le partage de la prestigieuse collection du Grand Dauphin. La part de Philippe V d'Espagne», *L'Estamplille/L'Objet d'art,* n.° 374, mayo, 2000, pp. 56-72.

CASTELLUCCIO, 2001
S. CASTELLUCCIO, «La collection de vases en pierres dures du grand Dauphin», *Versalia,* n.° 4, 2001, pp. 38-72.

CHAMOSO LAMAS Y CASAMAR, 1980
M. CHAMOSO LAMAS y M. CASAMAR, *Museo de arte sacro Clarisas de Monforte de Lemos,* Madrid, 1980.

CHAMPEAUX, 1888
A. DE CHAMPEAUX, «Exposition de l'art français sous Louis XIV et sous Louis XV à l'Hôtel Chimay», *GBA,* vol. XXXVIII, 1888, pp. 52-53.

CHAMPEAUX, 1898
A. DE CHAMPEAUX, *L'Art décoratif dans le vieux Paris,* París, 1898.

CHARETTE, 1986
A. DE CHARETTE, *Précis d'orfèvrerie ancienne: de Louis XIV à nos jours,* 1986.

CHARLES LE BRUN, 1962
Charles Le Brun. Premier Directeur de la Manufacture Royale des Gobelins, cat. exp., París, junio, 1962.

CHOISY, 1966
ABAD DE CHOISY, *Mémoires pour servir à l'histoire de Louis XIV,* París, 1966.

CHRISTIAN IV, 1988
Christian IV and Europe, cat. exp., 1988.

CIERVO, 1923
J. CIERVO, «El Tesoro del Delfín. Alta orfebrería venida a España en 1734», *Anuari de les Arts Decoratives. Any V. Arxiu de la producció Artistich-imdustrial. Recopilat y publicat baix la direcció de Josep Triadó y Mayol, professor de la «Escuela de Artes y Oficios y Bellas Artes»,* Barcelona, 1923, pp. 145-178.

CLARK, 1987
A. L. CLARK, *From Mannierism to Classicism. Printmaking in France, 1600-1660,* New Haven, 1987.

CONSTANS, 1980
C. CONSTANS, *Musée national du château de Versaille. Catalogue des Peintures,* París, 1980.

COPIA DEL INVENTARIO, 1776
Copia del inventario de vasos preciosos y demas efectos remitidos en 8 de Setre. de 1776 al Rl. Gavinete de Historia natural para su custodia. La suma total de todas las partidas parciales és de 1.105.163 rs. 8 mls. Alhajas que S.M. se digno embiar a su Real Gavinete de Historia natural, en el dia 8 de Sep.re del año 1776 [transcripción en ANGULO, 1989, pp. 205-236].

CRÉPIN-LEBLOND, 1997-1998
T. CRÉPIN-LEBLOND *et alt., Une orfèvrerie de terre. Bernard Palissy et la céramique de Saint-Porchaire,* cat. exp., París, 1997-1998.

CRÓNICA DEL MORO RASIS, 1975
Crónica del moro Rasis, versión del Ajbar Muluk al-Andalus de Ahmad ibn Muhammad ibn Musa

al-razi, 889-955; romanzada [...], ed. de D. CATALÁN, S. DE ANDRÉS *et alt.,* Madrid, 1975.

CRUZ VALDOVINOS, 1996
J. M. CRUZ VALDOVINOS, «Jarros hispánicos de pico I y II», *Antiquaria,* n.os 36 y 37, 1996.

CRUZ VALDOVINOS, 1997
J. M. CRUZ VALDOVINOS, *Platería europea en España (1300-1700),* cat. exp., Madrid, 1997.

DARCEL, 1891
A. DARCEL, *Musée National du Louvre. Notice des émaux et de l'orfevrerie,* París, 1891.

DAVIS, 1970
F. DAVIS, *French Silver, 1450-1825,* Londres, 1970.

DEFLASSIEUX, 1988
F. DEFLASSIEUX, *Guidargus de l'argenterie française,* París, 1988.

DENIS, 1960
F. DENIS, *Three Centuries of French domestic Silver, its makers and its marks,* 2 vols., Nueva York, 1960.

DÍAZ PADRÓN, 1995
M. DÍAZ PADRÓN, *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de la pintura flamenca del siglo XVII,* 2 vols., Madrid, 1995.

DICTIONNAIRE, 1990
Dictionnaire du Grand Siècle, París, 1990.

DISTELBERGER, 1975
R. DISTELBERGER, «Die Sarachi Werkstatt und Annibale Fontana», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen,* vol. 71, Viena, 1975.

DISTELBERGER, 1978
R. DISTELBERGER, «Beobachtungen zu den Steinschneidewerstätten der Miseroni in Mailand und Prag», *Jahrbuch der Kunsthistorisches Sammlungen,* 74, Viena, 1978, pp. 79-152.

DISTELBERGER, 1988
R. DISTELBERGER, «Die Kunstkammerstücke», *Prag um 1600. Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II,* Freren, 1988.

DISTELBERGER, 1997
R. DISTELBERGER, «Catalogue. Imperial Court», en *Rudolf II and Prague,* Praga, 1997.

DISTELBERGER, 2000-2001
R. DISTELBERGER, «Milaneses en Praga. Las copas de los Miseroni», *FMR,* n.º 57, diciembre, 2000-enero, 2001, pp. 100-101.

DISTELBERGER, TRNEK Y KRENN, S/F
R. DISTELBERGER, H. TRNEK y S. KRENN, «Collection of Sculpture and Decorative Arts», *Kunsthistorisches Museum. Vienna. Guide to the collections,* Viena, s/f, pp. 120-233.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, 1984
A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *Astrología y arte en el Lapidario de Alfonso X el Sabio,* Madrid, 1984.

DU DUC D'ANJOU, 1993
Du Duc D'Anjou a Philipe V, le premier Bourbon d'Espagne, cat. exp., Sceaux, 1993.

ECO DEL COMERCIO, 1839
Eco del Comercio, artículos de los días 15, 19, 24, 26 y 27 de marzo, 3, 8 y 9 de abril y 17 de mayo de 1839.

EICHLER Y KRIS, 1927
F. EICHLER y E. KRIS, *Die Kameen im Kunsthistorisches Museum...,* Viena, 1927.

EL ARTE EUROPEO, 1980
El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII, cat. exp., Madrid, 1980 [ed. francesa Burdeos 1979-París 1980].

ERLANGER, 1978
P. ERLANGER, *Philippe V d'Espagne,* París, 1978.

ESTERAS, 2000
C. ESTERAS MARTÍN, *La platería de la Colección Várez Fisa, obras escogidas, siglos XV-XVIII,* Madrid, 2000.

FAGNIEZ, 1874
G. FAGNIEZ, «Inventaires du trésor de Notre-Dame de Paris de 1343 et de 1416», *Revue archéologique,* nouvelle série, t. XXVII, enero-junio, 1874, y t. XXVII, julio-diciembre, 1874.

FALKE, 1928
O. VON FALKE, *Alte Goldsmiedewerke in Zurcher Kunsthaus,* Zurich, 1928.

FEDERICO DE MADRAZO, 1994
Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894), cat. exp., Madrid, 1994.

FLEISCHHAUER, 1970
W. FLEISCHHAUER, W., «Der Edelsteinschneider Hans Kobenhaupt in Stuttgart und seine Werkstatt», *Pantheon,* XXVIII, 14, 1970, pp. 284-293.

FLEISCHHAUER, 1976
W. FLEISCHHAUER, *Die Geschichte der Kunstkammer der Hërzoge von Württemberg in Stuttgart,* Stuttgart, 1976.

FLEISCHHAUER, 1977
W. FLEISCHHAUER, «Zur Kunst der Edelstein und Kristallschneider des Barock in Augsburg», *Pantheon,* t. XXXV, 1977, pp. 17-20.

FOCK, 1972
C. W. FOCK, «Goldshmits at the Court of Cosimo II de Medici», *The Burlington Magazine,* CXIV, 1972, pp. 11-17.

FOCK, 1974
C. W. FOCK, «Der Goldschmied Jacques Bylivelt aus Delft und sein Worken in der Medicieischen Hofwerkstatt in Florenz», *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen,* 70, 1974, pp. 89-178.

FOCK, 1976
C. W. FOCK, «Vases en lapis-lazuli des collections médicéennes du seizième siècle», *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst,* 1976, pp. 119 y ss.

FOCK, 1980
C. W. FOCK, «Francesco I e Ferdinando I, mecenati di orefici e intagliatori de pietre dure», *Le arti del principato Mediceo,* Florencia, 1980, pp. 317-363.

FOCK, 1982
C. W. FOCK, «Pietre Dure work at the Cort of Prague; some Relations with Florence», *Leids Kunsthistorisch Jaarboek,* 1982, pp. 259 y ss.

FOCK, 1988
C. W. FOCK, «Pietre Dure work at the Court of Prague; some Relations», *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolf II*, Freren, 1988, pp. 51-58.

FONTANELLA Y KURTZ, 1996
L. FONTANELLA y G. F. KURTZ, *Charles Clifford, fotógrafo de la España de Isabel II*, cat. exp., Madrid, 1996.

FRÉGNAC, 1965
C. FRÉGNAC *et alt.*, *Les grands orfèvres de Louis XIII à Charles X*, París, 1965.

FUHRING Y BIMBENET-PRIVAT, 1995
P. FUHRING y M. BIMBENET-PRIVAT, «Les modèles», *L'Orfèvrerie Parisienne de la Renaissance. Trèsors dispersés*, cat. exp., París, 1995.

GABORIT-CHOPIN, 1997A
D. GABORIT-CHOPIN, *L'inventaire du trésor du Dauphin futur Charles V, 1363. Les débuts d'un grand collectionneur*, París, 1997.

GABORIT-CHOPIN, 1997B
D. GABORIT-CHOPIN, *Regalia. Les instruments du sacré des rois de France. Les «Honneurs de Charlemagne»*, cat. exp., París, 1997.

GAILLARDIN, 1871-1875
C. GAILLARDIN, *Histoire du regne de Louis XIV*, París, 1871-1875.

GIUSTI, MAZZONI Y PAMPALONI MARTELLI, 1974
A. M. GIUSTI, P. MAZZONI y A. PAMPALONI MARTELLI, *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Florencia, 1974.

GLASS OF THE CAESARS, 1987
Glass of the Caesars, Corning, Londres, Colonia, 1987.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, 1988
J. M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, «Los Hieroglyphica de Horapolo en el contexto cultural y artístico europeo de época moderna», *Coloquios de iconografía*, Madrid, 1988, pp. 350-351.

GRUBER, 1982
A. GRUBER, *L'Argenterie de maison, du XVIe au XIXe siècle*, Friburgo, 1982.

GRUBER, 1993
A. GRUBER (dir.), *L'art décoratif en Europe. Renaissance et Maniérisme*, París, 1993.

GUÉRINET, S/F
GUÉRINET, *Oeuvres de Bijouterie et Joaillerie des XVIIe et XVIIIe siècles*, París, s/f.

GUIFFREY, 1873
J. GUIFFREY, «Logements d'artistes au Louvre», *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1873.

GUIFFREY, 1881-1901
J. GUIFFREY, *Comptes des Bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV*, 5 vols., París, 1881-1901.

GUIFFREY, 1885
J. GUIFFREY, *Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV (1663-1715)*, París, 1885.

GUIFFREY, 1896
J. GUIFFREY, *Inventaires des meubles précieux de l'hôtel de Guise en 1664 et en 1688 et de l'hôtel de Soubisse en 1787. Nouvelles Archives de l'Art français*, 3ème serie, t. XII, 1896.

GUILLAMAS, 1858
F. GUILLAMAS, *Historia de Sanlúcar de Barrameda*, Madrid, 1858.

GUILMARD, 1880
D. GUILMARD, *Les maîtres ornemanistes*, París, 1880.

HACKEMBROCH, 1979
Y. HACKEMBROCH, *Renaissance Jewellery*, Londres, 1979.

HAHNLOSER Y BRUGGER-KOCH, 1985
H. R. HAHNLOSER y S. BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12-13 Jahrhunderts*, Berlín, 1985.

HANSFORD, 1950
S. HOWARD HANSFORD, *Chinese carved jades*, Londres, 1950.

HARCOURT, 1875
H. DUC D'HARCOURT, *Avènement des Bourbons au trône d'Espagne*, París, 1875.

HARTT, 1958
F. HARTT, *Giulio Romano*, 2. vols., New Haven, 1958.

HAVARD, 1986
H. HAVARD, *Histoire de l'Orfevrerie française*, París, 1986.

HAYWARD, 1976
J. F. HAYWARD, *Virtuoso Goldsmiths and the Triumph of Mannerism (1540-1620)*, Londres, 1976.

HEINZL-WIED, 1973
B. HEINZL-WIED, «Studi sull'arte della scultura in pietre dure durante il Rinascimento: i fratelli Saracchi», *Antichità Viva*, XII, 1973, 6, pp. 37-58.

HERNMARCK, 1977
C. HERNMARCK, *The art of the european Silversmith, 1430-1830*, 2 vols., Londres-Nueva York, 1977.

HONOUR, 1972
H. HONOUR, *Orafi e argentieri*, Milán, 1972.

HONOUR, 1981
H. HONOUR, *Gli argenti, Italia, Francia, Germania*, Milán, 1981.

INVENTAIRE DE LA DUCHESSE, 1878
Inventaire de la Duchesse de Valentinois Charlotte D'Albret, Edmond Bonnaffé, París 1878.

INVENTAIRE DE TOUTS LES MEUBLES, 1861
Inventaire de touts les meubles du Cardinal Mazarin. Dressé en 1653, et publié d'après l'original, conservé dans les archives de Condé, Londres, 1861.

INVENTAIRE DES JOYAUX, 1856
Inventaire des Joyaux de la Couronne de France, Bruselas, 1856.

INVENTARIO ARTÍSTICO, 1989
Inventario artístico de Toledo, vol. I, tomo II. La Catedral Primada, Madrid, 1989.

INVENTARIOS REALES, 1956-1959

Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II, edición, preliminares e índices por F. J. Sánchez Cantón, Madrid, 1956-1959.

IVI, 1898

P. D'IVI, «Vases antiques du Prado», *Magasin Pittoresque*, n.° 5, 1898.

JONES, 1990

M. JONES, *Fake? The art of Deception*, Londres, 1990.

JORDAN Y CONSTANTINI-LACHAT, 1993

M. H. JORDAN y F. CONSTANTINI-LACHAT, «Mauresques», *L'art décoratif en Europe. Renaissance et Maniérisme*, París, 1993.

JORDAN, 1985

WILLIAM B. JORDAN, *Spanish Still Life in the Golden Age, 1600-1650*, Fort Worth, 1985.

KAMEN, 1974

H. KAMEN, *La guerra de Sucesión en España, 1700-1715*, Barcelona, 1974.

KEENE Y KAOUKJI, 2001

M. KEENE y S. KAOUKJI, *Treasury of the Jewelled Arts of India in the Age of the Mughals*, Londres, 2001.

KEVERNE, 1992

R. KEVERNE *et alt.*, *Jade*, Londres, 1992.

KLAPSIA, 1944

H. KLAPSIA, «Dionysio Miseroni», *Jahrbuch*, NF. XIII, 1944, pp. 301 y ss.

KLOSSOWSKI DE ROLA, 1974

S. KLOSSOWSKI DE ROLA, *Alchimie, floriège de l'art secret*, París, 1974.

KRIS, S/F

E. KRIS, *Renaissance-Kleinkunst in Italien. Gefässe, Gemmen, Schmuckstücke und Skulpturen in Bergkristall und Edelstein*, Leipzig, s/f.

KRIS, 1926

E. KRIS, «Der stil Rustique», *Jarhrbuch der Kunsthistorisches Sammlungen*, Viena, 1926.

KRIS, 1927

E. KRIS, *Die Kameen in Kunsthistorisches Museum*, Viena, 1927.

KRIS, 1929

E. KRIS, *Steinschneidekunst in der italienischen Renaissance*, 2 vols., Viena, 1929.

KRIS Y NAPOLEONE, 2001

E. KRIS y C. NAPOLEONE, «Milaneses en Praga. Las copas de los Miseroni», *FMR*, edición española, diciembre-enero, 2001, pp. 77-112.

KUGEL, DISTELBERGER Y BIMBENET-PRIVAT, 2000

J. KUGEL, R. DISTELBERGER y M. BIMBENET-PRIVAT (colaboradores), *Joyaux Renaissance. Une splendeur retrouvée*, París, 2000.

KUNSTHISTORISCHES MUSEUM, S/F

Kunsthistorisches Museum Vienna. Guide to the Collections, Viena, s/f.

L'ART DÉCORATIF, 1993

L'art décoratif en Europe. Renaissance et Maniérisme, París, 1993.

L'ÉCOLE DE FONTAINEBLEAU, 1972-1973

L'École de Fontainebleau, cat. exp., París, octubre 1972-enero 1973.

L'ORFÈVRERIE FRANÇAISE, 1926

L'orfèvrerie française civile du XVIe siècle au début du XIXe siècle, cat. exp., París, 1926.

L'ORFÈVRERIE PARISIENNE, 1995

L'orfèvrerie parisienne de la Renaissance. Trèsors dispersés, cat. exp., París, 1995.

LABARTE, 1879

J. LABARTE, *Inventaire du mobilier de Charles V, Roi de France*, París, 1879, pp. 246-247.

LABORDE, 1853

L. MARQUIS DE LABORDE, *Notice des èmaux, bijoux et objets divers, exposés dans les galeries du Musée du Louvre*, París, 1853.

LABORDE, 1880

L. MARQUIS DE LABORDE, *Les comptes des Bàtiments du Roi (1528-1571)*, París, 1880.

LACROIX, 1856

P. LACROIX, «Inventaire des Joyaux de la Couronne de France», *Revue universelle des Arts*, n.° 3, 1856, pp. 335-350.

LACROIX, 1882

P. LACROIX, *XVIIme siècle, lettres, sciences et arts. France, 1590-1700*, París, 1882.

LAMM, 1929-1930

C. LAMM, *Mittelalterliche Gläser und Steinschnittarbeiten aus dem nahen Orient*, 2 vols., Berlín, 1929-1930.

LAPRADE, 1962

J. LAPRADE, «Inventaire des Joyaux de la reine Catherine de Navarre», *GBA*, 6 serie, vol. LIX, 1962, pp. 281-291.

LE TRÉSOR, 1985

Le trésor de Saint-Marc, París, 1985.

LE TRÉSOR, 1991

Le trésor de Saint-Denis, cat. exp., París, marzo-junio, 1991.

LEITHE JASPER Y DISTELBERGER, 1984

M. LEITHE JASPER y R. DISTELBERGER, *Il Kunsthistorisches Museum di Vienna. Il Tesoro e la Collezione di scultura e arti decorative*, Londres, 1984.

LEITNER, 1870-1873

Q. LEITNER, *Die Hervorragendsten Kunstwerke der Schatzkammer des österreischischen Kaiserhauses*, Viena, 1870-1873.

LEMOINE, 1992

P. LEMOINE, *Versailles et Trianon*, París, 1992.

LERCH, 1995

C. H. LERCH, «Orfèvres voyageurs», *L'Orfèvrerie Parisienne de la Renaissance. Trèsors dispersés*, París, 1995.

LES MAÎTRES, 1880

Les Maîtres ornemanistes, París, 1880.

LIGTHBOWN, 1978

R. W. LIGTHBOWN, *Secular Goldsmith's Work in Medieval France*, Londres, 1978.

Lipinsky, 1965
A. Lipinsky, *Oreficeria e argenteria in Europa dal XVI al XIX secolo*, Novara, 1965.

Lipinsky, 1993
A. Lipinsky, *Marchi dell'argenteria e oreficeria europea dal XVI al XIX secolo*, Novara, 1993.

Loewenthal, 1934
A. Loewenthal, «Les grands vases de cristal de roche et leur origine», *Gazette des Beaux-Arts*, enero, 1934, pp. 45-48.

Longnon, 1927
J. Longnon, *Mémoires de Louis XIV publiés avec une introduction et des notes par* [...], París, 1927.

López-Barrajón, 1992
M. López-Barrajón Barrios, «Precisiones iconográficas en torno a dos piezas de las Alhajas del Delfín», *Espacio, tiempo y forma. Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, Madrid, 1992, pp. 339-350.

Luna, 1984
J. J. Luna, *Guía actualizada del Museo del Prado*, Madrid, 1984.

Mabille, 1989
G. Mabille, *L'orfèvrerie française des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles*, París, 1989.

Macanaz, 1878
Macanaz, *España y Francia en el siglo XVIII*, Madrid, 1878.

Madrazo, 1872
P. de Madrazo, *Catálogo del Museo del Prado*, Madrid, 1872.

Madrazo, 1875
P. de Madrazo, «Alhajas del Delfín. Salero de ónice oriental», *Museo Español de Antigüedades*, IV, 1875, pp. 419-433.

Madrazo, 1884
P. de Madrazo, *Viaje artístico*, Madrid, 1884.

Mariacher, 1965
G. Mariacher, *Argenti italiani*, Milán, 1965.

Marinovic, 1988
A. Marinovic, «Vom Stein zum Glas», *Die Kunst*, 8, 1988.

Marquet de Vasselot, [1914]
J. J. Marquet de Vasselot, *Musée du Louvre. Catalogue sommaire de l'orfèvrerie* [...], París, [1914].

Marquet de Vasselot, 1914
J. J. Marquet de Vasselot, *Musée du Louvre, orfèvrerie, émaillerie, et gemmes du Moyen Âge au XVIIe siècle*, París, 1914.

Marquet de Vasselot, 1925
J. J. Marquet de Vasselot, *Bibliographie de l'orfèvrerie et de l'émaillerie françaises*, París, 1925.

Martín, 1995
F. A. Martín, *El arte de la platería en las colecciones reales*, cat. exp., Palma de Mallorca, julio-septiembre, 1995.

Martino, 1996
L. Martino, *La collezione Farnese. Le Arti decorative*, Milán, 1996.

Massinelli y Tuena, 1992
A. M. Massinelli y F. Tuena, *El tesoro de los Médici*, Madrid, 1992.

Menzhausen, 1968
J. Menzhausen, *La Voûte Verte*, Leipzig, 1968.

Michel, 1999
P. Michel, *Mazarin, prince des collectionneurs. Les collections et l'ameublement du cardinal Mazarin (1602-1661)*, París, 1999.

Michelant, 1872
H. V. Michelant, «Inventaire des joyaux, ornements d'église, vaisselles, tapisseries, livres, tableaux, etc. de Charles-Quint, dressé à Bruxelles au mois de mai 1536», *Compte rendu des séances de la Commission royale d'histoire*, 3.ª serie, t. XIII, 1872, pp. 199-368.

Michon, 1930
E. Michon, *Histoire des collections de peintures au musée du Louvre*, París, 1930.

Millás y Cantera, 1956
J. M.ª Millás y F. Cantera, *Las inscripciones hebraicas de España*, Madrid, 1956.

Miró, 1870
J. I. Miró, *Estudio de las piedras preciosas. Su historia y caracteres en bruto y labradas con la descripción de las joyas de la Corona de España y del Monasterio del Escorial*, Madrid, 1870.

Moll, 1983
M. H. Moll, *Le sacre des rois de France*, París, 1983.

Molinier y Mazerolle, 1882
E. Molinier y F. Mazerolle, *Inventaire des meubles du château de Pau, 1561-62, Bibliothèque Nationale, (fonds français 16812)*, Société des Bibliophiles Français, París, 1882.

Montesquiou-Fezensac y Gaborit-Chopin, 1973-1975
B. Montesquiou-Fezensac y D. Gaborit-Chopin, *Le trésor de Saint-Denis*, 3 vols., París, 1973-1975.

Moor, 1993
L. Moor, «Les orfèvres de la Trinité», *L'Estampille-L'Objet d'Art*, 267, marzo, 1993, pp. 70-71.

Morán y Checa, 1985
M. Morán y F. Checa, *El coleccionismo en España*, Madrid, 1985.

Morán, 1990
M. Morán, *La imagen del Rey. Felipe V y el arte*, Madrid, 1990.

Moranvillé, 1906
H. Moranvillé, *Inventaire de l'orfèvrerie et des joyaux de Louis I duc d'Anjou*, París, 1906.

Morassi, 1936
A. Morassi, *Antica oreficeria italiana*, cat. exp., Milán, 1936.

Morassi, 1963
A. Morassi, *Il Tesoro dei Medici*, Milán, 1963.

Morel, 1988
B. Morel, *Les joyaux de la Couronne de France*, Amberes, 1988.

MORIGIA, 1595
P. MORIGIA, *La Nobiltá di Milano,* Milán, 1595.

MUSÉE DU LOUVRE, 1985
Musée du Louvre. Nouvelles adquisitions du département des objets d'art 1980-1984, cat. exp., París, 1985.

MUSEO POLDI PEZZOLI, S/F
Museo Poldi Pezzoli. Orologi, oreficerie, Milán, s/f.

NOCQ, 1920
H. NOCQ, «La corporation des orfèvres de Paris», *Renaissance de l'art français,* 1920.

NOCQ, 1926-1931
H. NOCQ, *Le poinçon de Paris, répertoire des maîtres orfèvres de la juridiction de Paris depuis le Moyen Age jusqu'à la fin du XVIIIe siècle,* 5 vols., París, 1926-1931.

NOCQ, ALFASSA Y GUÉRIN 1926
H. NOCQ, P. ALFASSA y J. GUÉRIN, *L'orfèvrerie civile française,* 2 vols., París, 1926.

NOTAS DE LA EMBAJADA, 1815
Notas de la Embajada de París, diciembre de 1815 [transcripción en ANGULO, 1989, pp. 205-236].

NOUVELLES ACQUISITION, 1985
Nouvelles acquisitions du Département des Objets d'art 1980-1984, París, 1985.

OBSERVACIONES DE LA JUNTA, 1815
Observaciones de la Junta Gubernativa del Museo de Ciencias Naturales al hacer la entrega de las alhajas que se hallaban en deposito en el Gabinete de las mismas [transcripción en ANGULO, 1989, pp. 205-237].

ODSIEĆŹ WIEDEŃSKA, 1990
Odsiećź Wiedeńska 1683, 2 vols., cat. exp., Cracovia, 1990.

OMODEO, 1975
A. OMODEO, *Grafica per orafi. Modelli del cinque e seicento. Mostra di incisioni da collezioni italiane,* cat. exp., Florencia, abril-mayo, 1975.

ORFEBRERÍA DE LOS SIGLOS XV Y XVI, 1989
Orfebrería de los siglos XV y XVI. El Mundo de las Antigüedades, Barcelona, 1989.

ORFEBRERÍA DEL SIGLO XVII, 1989
Orfebrería del siglo XVII. El Mundo de las Antigüedades, Barcelona, 1989.

ORFEBRERÍA, 1965
Orfebrería y otras artes aplicadas. Museo Nacional de Arte Decorativo, cat. exp., Buenos Aires, septiembre, 1965.

ORI DI VENEZIA, 1983
Ori di Venezia, cat. exp., Venecia, 1983.

ORNAMENTA ECCLESIAE, 1985
Ornamenta Ecclesiae. Kunst und Kultur der romanik in Köln, 3 vols., Colonia, 1985.

ORNEMANISTES, 1987
Ornemanistes du XVe au XVIIe siècle. Gravures et dessins. XIVe exposition de la Collection Edmond de Rothschild, cat. exp., París, 1987.

PAMPALONI MARTELLI, 1975
A. PAMPALONI MARTELLI, *Il Museo dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze,* Florencia, 1975.

PAZZI, 1983
P. PAZZI, «La collezione di gemme e cammei di Antonio Maria Zanetti», *Ori di Venezia,* cat. exp., octubre-noviembre, 1983.

PECHSTEIN, 1971
K. PECHSTEIN, *Goldschmiedewerke der Renaissance,* Berlín, 1971.

PÉREZ DE GUZMÁN, S/F
J. PÉREZ DE GUZMAN, «Joyas robadas y restituidas», *España Moderna,* s/f.

PÉREZ DE GUZMÁN, 1918
J. PÉREZ DE GUZMÁN, «El Tesoro del Delfín», *La Esfera,* 28 de septiembre de 1918.

PETRASSI, 1984
M. PETRASSI, *Gli argenti italiani,* Roma, 1984.

PHRA NARAI, 1988
Phra Narai Roi de Siam et Louis XIV, cat. exp [Musée de L'Orangerie, 1986], París, 1988.

PIACENTI-ASCHENGREEN, 1968
C. PIACENTI-ASCHENGREEN, *Il Museo degli Argenti,* Milán, 1968.

PIACENTI, 1969
C. PIACENTI, *Capolavori del Museo degli Argenti,* Florencia, 1969.

PLANISCIG Y KRIS, 1935
E. PLANISCIG y E. KRIS, *Katalog der Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe,* Viena, 1935.

PONS, 1991
B. PONS, «Le décor de l'appartement du Grand Dauphin au château neuf de Meudon (1709)» *Gazette des Beaux-Arts,* VI periodo, tomo CXVII, febrero, 1991, pp. 59-76.

PORTÚS, 1994
J. PORTÚS, *Museo del Prado. Memoria escrita 1819-1994,* Madrid, 1994.

POULAIN, 1997-1998
D. POULAIN, «Terre de Saintes et Terre de Saint-Porchaire» en *Une orfèvrerie de terre. Bernard Palissy et la céramique de Saint-Porchaire,* cat. exp., París, 1997-1998.

PRAG UM 1600, 1988
Prag um 1600, Kunst und Kultur am Hofe Rudolf II, cat. exp., Freeren, 1988.

RAMBOSSOM, 1870
P. RAMBOSSOM, *Les pierres précieuses et les principaux ornements,* París, 1870.

RETZ, 1992
CARDINAL DE RETZ, *Memoires,* París, 1992.

REVUELTA, 1989
MATILDE REVUELTA *et alt., Inventario artístico de Toledo. Tomo II. La catedral Primada,* 1989.

REY, 1938
R. REY, *L'art en Europe au XVIIIe,* París, 1938.

RIGHETTI, S/F
R. RIGHETTI, *Incisori di gemme e cammei in Roma dal Rinascimento all'Ottocento,* Roma, s/f.

RIS-PAQUOT, S/F
RIS-PAQUOT, *Dictionnaire encyclopédique des marques & monogrammes, chiffres, lettres, initiales,* 2 vols., París, s/f.

ROSSI, 1974
F. ROSSI, *Oreficeria italiana. Dall'XI al XVIII secolo,* Milán, 1974.

ROSEMBERG, 1976
P. ROSEMBERG, *Le XVIIIe siècle français,* París, 1976.

ROUSSET DE MISSY, 1719
J. ROUSSET DE MISSY, *Histoire publique et secrète de la Cour d'Espagne, de l'avènement du roi Philippe V à la couronne* [...], Colonia, 1719.

ROWE, S/F
D. ROWE, *The art of jewellery nella pittura, 1450-1650,* S. Carlo Borromeo/Ancievescovo di Milano, Milán, s/f.

SÁENZ DE MIERA, 1994
J. SÁENZ DE MIERA, «Lo raro del orbe. Objetos de arte y maravillas en el Alcázar de Madrid», *El Real Alcázar de Madrid,* Madrid, 1994, pp. 264-285.

SAINT-SIMON, 1879-1930
SAINT-SIMON, *Memoires,* París, 42 vols., 1879-1930.

SAINT-SIMON, 1976
Saint-Simon ou l'observateur veridique, cat. exp., París, 1976.

SALDAÑA MONLLOR, CIRUJANO GUTIÉRREZ, NÁVARRO PÉREZ Y RUIZ RIVERO, 1989
C. SALDAÑA MONLLOR, C. CIRUJANO GUTIÉRREZ, M.ª P. NAVARRO PÉREZ y M.ª P. RUIZ RIVERO, «Las Alhajas del Delfín y su tratamiento de Conservación», en ANGULO, 1989, pp. 243-246.

SÁNCHEZ CANTÓN, 1956-1959
F. J. SÁNCHEZ CANTÓN (ed.), «Inventarios reales. Bienes muebles que pertenecieron a Felipe II», en *Archivo Documental Español,* Madrid, 1956-1959.

SANZ SERRANO, 1979
M. J. SANZ SERRANO, «Vasos renacentistas de cristal de roca en el Museo Lázaro Galdiano», *Goya,* n.º 152, septiembre-octubre, 1979, pp. 66-77.

SAUVAL, 1724
H. SAUVAL, *Histoire et recherches des antiquités de la Ville de Paris,* 3 vols., París, 1724.

SAUZAY, 1861
A. SAUZAY, *Musée imperial du Louvre. Catalogue du musée Sauvageot,* París, 1861.

SCHEICHER, 1987
E. SCHEICHER, *Die Kunst und Wunderhammern des Habsburger,* Viena, 1987.

SCHLOSSER, 1988
J. SCHLOSSER, *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío,* Madrid, 1988.

SCHNAPER, 1994
A. SCHNAPPER, *Curieux du Grand Siècle...,* París, 1994.

SCHUBNEL, 1972
H. J. SCHUBNEL, *Piedras preciosas: gemas y piedras duras,* Barcelona, 1972.

SHEARMAN, 1984
J. SHEARMAN, *El manierismo,* Madrid, 1984.

SKELTON, 1992A
R. SKELTON, «Mannerist Jade-Carving during the 16th an 17th Centuries», *Jade,* Londres, 1992.

SKELTON, 1992B
R. SKELTON, «Islamic and Mughal Jades», *Jade,* Londres, 1992.

SOLNON, 1987
J. F. SOLNON, *La Cour de France,* París, 1987.

SOULIER, DUSSIEUX, DE CHENNEVIÈRES, MAUTZ Y DE MONTAIGLON, 1854-1860
SOULIER, DUSSIEUX, DE CHENNEVIÈRES, MAUTZ y DE MONTAIGLON, *Journal du marquis de Dangeau,* 17 vols., París, 1854-1860.

SOURCHES, 1882-1893
MARQUÉS DE SOURCHES, *Memoires du marquis de Sourches sur le règne de Louis XIV,* 13 vols., París, 1882-1893.

SPIKE, 1985
J. SPIKE, *The Illustrated Bartsch, vol. 30. Italian Masters of the sixteenth century. Enea Vico,* Nueva York, 1985.

SPINOSA, 1990
A. SPINOSA, *Antiquité & Objets d'art. Camées et coraux,* París, 1990.

SPLENDORI, 1988-1989
Splendori di pietre dure. L'Arte di Corte nella Firenze dei Granducchi, cat. exp., Florencia, 1988-1989.

STEINGRÄBER, 1968
E. STEINGRÄBER, *Schatzkammern Europas,* Munich, 1968.

SWEDEN, 1988-1989
Sweden. A Royal Treasury 1550-1700, edición de M. Conforti y G. Walton, Washington-Mineápolis, 1988-1989.

TABURET DELAHAYE, 1989
E. TABURET DELAHAYE, *L'orfevrèrie gothique (XIIIe-dèbut XVe siècle) au Musée de Cluny,* París, 1989.

TEYSSÈDRE, 1880
B. TEYSSÈDRE, *L'art au siècle de Louis XIV,* Versalles, 1880.

THOMA Y BRUNNER, 1964
H. THOMA y H. BRUNNER, *Schatzkammer der Residenz München,* Munich, 1964.

THE TREASURY OF SAN MARCO, 1984
The Treasury of San Marco, Venice, Milán, 1984.

THREE CENTURIES, 1938
Three Centuries of French domestic silver, cat. exp., Nueva York, 1938.

TRÉSORS D'ORFÉVRERIE, 1989
Trésors d'orfevrerie gallo-romains..., 1989.

TRUCHET, 1992
JACQUES TRUCHET *et alt., Le XVIIe siècle, Diversité et cohérence,* París, 1992.

TUENA, 1987
F. TUENA, *Il tesoro dei Medici,* Florencia,1987.

VEGA DE LA HOZ, 1918

BARÓN DE LA VEGA DE LA HOZ, «Las joyas del Delfín», *Coleccionismo*, VI, 1918, pp. 137-138.

VENTURELLI, 1997

P. VENTURELLI, «Uno specchio in cristallo di roca intagliato da meser Tortorino (1554-1565)», *Artes*, 5, 1997, pp. 138-150.

VENTURELLI, 1998A

P. VENTURELLI, «Nel buon gusto greco. Francesco Tortorino e un vaso di cristallo intagliato al Prado», *Itinerari d'arte in Lombardia dal XIII al XX secolo. Scriti offerti a Maria Teresa Binaghi Olivari*, Milán, 1998, pp. 195-207.

VENTURELLI, 1998B

P. VENTURELLI, «Il "Piatto dei duodici Cesari". I Sarachi e Annibale Fontana», *Artes*, 6, 1998, pp. 59-69.

VERLET, 1957

P. VERLET, «Vestiges des trésors royaux», *L'Oeil*, n.° 36, 1957, pp. 60-67 y 89.

VERLET, 1963

P. VERLET, «Les gemmes du Dauphin», *Art de France*, E. III, 1963, pp. 136-153.

VERLET, 1968

P. VERLET, «Quelques fournisseurs des gemmes de Louis XIX», *Bulletin de la societé nationale des Antiquaires de France*, 1968, pp. 57-60.

VERLET, BOTTINEAU, BRAULT Y GRANDJEAN, 1958

P. VERLET, Y. BOTTINEAU, S. BRAULT y S. GRANDJEAN, *Catalogue de l'orfèvrerie du XVIIe, du XVIIIe et du XIXe siècle du musée du Louvre et du musée de Cluny*, París, 1958.

VERSAILLES, 1994

Versailles et les tables royales en Europe, cat. exp., París, 1994.

VILLADIER, 1985

M. J. Y F. VILLADIER, *Histoire du Château de Meudon*, Meudon, 1985.

WATNEY, 1985

WATNEY, *Fantastic Painters*, Nueva York, 1985.

WATSON Y WHITEHEAD, 1991

SIR F. WATSON Y WHITEHEAD, «An Inventory dated 1689 of the Chinese Porcelain in the Collection of the Grand Dauphin, Son of Louis XIV, at Versailles», *Journal of the History of Collection*, 3 n.° 1, 1991, pp. 13-52.

WEINHOLZ, 1967

G. WEINHOLZ, «Zu Bergkristallarbeiten von Giovanni Battista Metellino», *Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Jahrbuch*, 1967, pp.131-138.

ZARCO CUEVAS, 1930

J. ZARCO CUEVAS, «Inventario de las alhajas, relicarios, estatuas, pinturas, tapices, y otros objetos de valor y curiosidad donados por el rey Felipe II al Monasterio de El Escorial. Años de 1571 a 1589», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. 96, 1930, pp. 545-668; vol. 97, 1930, pp. 34-144.

ZERNER, 1969

H. ZERNER, *École de Fontainebleau*, París, 1969.

DOCUMENTACIÓN

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL
Sección: Diversos
— Sig. 364. Apuntes de Madrazo sobre el Tesoro del Delfín.
Sección: Estado
— Leg. 2511 1746-1750. Plata y menaje a la muerte de Felipe V.
— Leg. 2514. Cartas del Delfín y sus hermanos.

ARCHIVO GENERAL DE PALACIO
Sección: Histórica. Caja n.° 134. «Inventario general de las pinturas y Alhajas del Real Sitio de San Ildefonso».

BIBLIOTECA DE PALACIO
Arch. 4. caja 8 (1-52). Clifford, C. fotografías del tesoso del Delfín.

ARCHIVO DEL MUSEO DEL PRADO
Sección: Dirección, serie: Archivo General Legajo 11.54.
— Salas, Xavier de, 1975-1977. Expte. 2. Acta. Inventario del tesoro del Delfín para su traslado al Banco de España. 6 de mayo de 1976.
— Legajo 11.88, exp. 6-Tesoro del Delfín.
— Legajo 11213, expte. 6. tasación cuadros y joyas robadas, 1951.
— Exp. 21. Referente a sustracción del alhajas pertenecientes al Tesoro del Delfín, 1918.
— Legajo 11. 227, expte. 1. Robo del tesoro del Delfín, 1918.
— Legajo 11.234. 1936-1939: Traslado de obras del Museo del Prado.
— Legajo 15.01. Secc. Dirección, Serie: depósitos. Expte. 1. Tesoro del Delfín. 1839-1892.
— Legajo 15.04. Depósitos:
— Expte. 16. Museo Arqueológico Nacional. 1867-1979.
— Legajo 11.215. Expte. 16. Permiso venta fotografías Casa Laurent y Mariano Moreno García 1901-1923.

BIBLIOTECA NACIONAL DE PARÍS
— Mss, Mèlanges Colbert n.° 75. Inventaire après decès du Cardinal Mazarin (1661) 0.2 464. 2, 31 mars-28 juin 1661.
— Mss, fr. 21445, Inventaire des joyaux de Charles VI en 139; ms. fr. 21446.
— Estampes, n.° 40.

ARCHIVO DEL MUSEO DE CIENCIAS NATURALES[1]
S. XIX. Del Museo de Pintura y Esculturas:
— Documentos de la devolución en 1816, tras el saqueo de 1813, seis fardos grandes y un cajón.
— Entrega en 1839 firmada por José Madrazo, director del Museo de Pinturas y Esculturas, de la que da fe Pascual Asensio el 28 de agosto de 1839.
— 26-1753, marzo 31, París «Razón de la Colección que Pedro Franco Dávila ha juntado en el tiempo de su demora en Francia...»-41 vasos y copas.
— 51 Cajetas y guarniciones.
— N.° 48. «Resumen o compendio...». Curiosidades del Arte y la Naturaleza.
— N.° 126. 1773, 14 marzo. «Nómina de las piezas... para la colocaqción del Real gabinete de Historia Natural y de curiosidades del Arte...» «Otra (galería) para Vasos de piedras preciosas».
— N.° 333. 1776, septiembre 2, San Ildefonso. Oficio del marqués de Grimaldi a D. Pedro Franco Dávila notificándole la disposición del Rey sobre las alhajas, vasos de ágata y otras piedras raras que existen en el Sitio y tocaron en herencia a S.M., del Delfín, padre del señor Felipe V.
a) En 16 cajones custodiados por dos soldados a caballo, Mena entrega las 130 «piezas exquisitas» que el Rey regala al gabinete.
b) Salen los 16 cajones de San Ildefonso. 7 de septiembre.
c) Inventario de 1776.
d) Comunicación de Franco Dávila al Marqués de Grimaldi informando que las Alhajas quedaban colocadas en las salas contiguas que, como Director, tenía destinadas en el Gabinete. Le remite el diseño de la sala, quedando bastante separados los jaspes, lapislázuli, ágatas y sardónices, topacios, cristales de roca y los camafeos. Octubre 7, Madrid.
— N.° 336. 1776. Dos cartas de D. Bernardo de Iriarte a Dávila preguntando cuando se abriría el Gabinete, para su anuncio en la Gaceta.
— N.° 345. 1776. Informe de Dávila al Marqués de Grimaldi de que en el Gabinete (antiguo) hay dos relojes del célebre Julian le Royx...». (inédito, del nuevo catálogo:) 1839
— Expediente de la entrega de los objetos que Don Carlos III mandó colocar en su Real Gabinete de Historia Natural en septiembre de 1776, al director del Museo de Pintura y Esculturas D. José Madrazo.
— Oficio de D. Celestino Olózaga, para informe de la Junta.
— N.° 28. Informe de D. Donato García, no favorable.
— N.° 30. Otro de Garcés, no favorable.
— N.° 31. Otro a Olózaga, no favorable. Comisión formada por los profesores D. Donato García, don Mariano de Paz Graells y el conservador de Museo don Ramón Garcés de Marcilla, diversos documentos de la entrega y de la resistencia por parte de la Junta a efectuarla.
— N.° Oficio de 7 mayo de 1839. Al Sr. Presidente de la Dirección General de estudios, la Junta Gubernativa»...

[1] Se ha seguido la relación publicada por M. A. CALATAYUD ARINERO, *Catálogo de documentos del Real Gabinete de Historia Natural (1752-1786), Fondos del archivo del Museo Nacional de Ciencias Naturales,* Madrid, C.S.I.C., 1987.

Catálogo

Edición
Museo Nacional del Prado
Con el patrocinio de Caja Duero

Coordinación
Leticia Azcue Brea
Maira Herrero Pérez-Gamir

Producción
TF Editores
Paloma Nogués

Archivo fotográfico
Amaya Gálvez

Fotógrafos
Mario Carrieri
José Baztán y Alberto Otero

Fotografía antigua
Casa Laurent

Diseño
Fernando López Cobos

Fotomecánica
Rafael

Fotocomposición
Cromotex

Impresión
TF Artes Gráficas

NIPO: 183-01-017-6
ISBN: 84-8480-024-5
Dep. Legal: M-55000-2001






MUSEO NACIONAL DEL PRADO


Caja Duero